ARTES DE MEXICO



LA PINTURA MURAL CONTEMPORANEA

artes DE MEXICO

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

Artes de México y del Mundo, S.A.
Amores 262
México 12, D.F.
Teléfonos: 536-20-31 al 33 y 543-83-91

Edición facsimilar 1981.

HOMENAJE A JOSE CLEMENTE OROZCO

NUMEROS

5 Y 6

DICIEMBRE DE 1954

ARTES

DE MEXICO

Impreso en México

en los Talleres Gráficos de Editorial Helio-México, S. A. Calle 13 Poniente Nº 262 (Colonia Santa María Insurgentes). México 4, D. F. Grabados a color de Martínez y Cruzado.

ARTES DE MEXICO

REVISTA BIMESTRAL EDITADA POR EL

FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

APARTADO POSTAL 7636 • MEXICO, D. F. • *REGISTRO EN TRAMITE*

DIRECTORIO

Miguel SALAS ANZURES
DIRECTOR-GERENTE

Vicente ROJO
DIRECTOR ARTISTICO

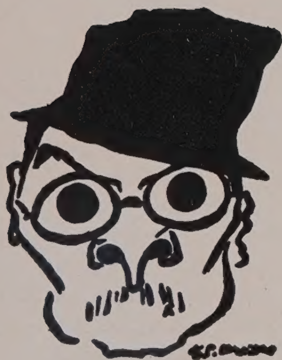
REDACTORES: *Federico HERNANDEZ SERRANO; Vladimiro ROSADO OJEDA; Eduardo NOGUERA; José MANCISIDOR; Miguel COVARRUBIAS; Abelardo CARRILLO GARIEL; Joaquín Mac GREGOR; Antonio RODRIGUEZ; Alberto T. ARAI; Ignacio MARQUEZ RODILES; Enrique GONZALEZ ROJO; Henrique GONZALEZ CASANOVA; Raúl FLORES GUERRERO*

SECCION EN INGLES: *W. GARNETT*

Agustín MAYA
FOTOGRAFO

COLABORADORES

Alberto Ruz. Diego Rivera. Andrés Henestrosa. Antonio Castro Leal. David Alfaro Siqueiros. Juan O'Gorman. Fernando Gamboa. Leopoldo Méndez. Jorge Enciso. Paul Westheim. Manuel Toussaint. Agustín Villagra. Justino Fernández. Jerónimo Baqueiro Foster. Armando de María y Campos. Silvio Zavala. Angel Salas. Jaime García Terrés. Dolores Alvarez Bravo. Carlos Mérida. Raúl Cacho. Gabriel García Maroto. Alfonso Ortega. Francisco de la Maza. Angel Bracho. Ruth Rivera. Rafael López Vázquez. Erasto Cortés Juárez. Carlos Alvarado Lang. Fernando Leal. Rodrigo Arenas Betancourt. Nabor Hurtado. Miguel Prieto. José Rojas Garcidueñas. Octavio Barreda. José Attolini. Carlos Pellicer. Celestino Gorostiza. Elías Nandino. José Villagrán García. Augusto Pérez Palacios. Jorge Medellín. Luis Sandi. Wigberto Jiménez Moreno. José García Payón. Salvador Novo. Gabriel Fernández Ledesma. Fernando Benítez. Eli de Gortari. Manuel Alvarez Bravo. Alfredo Cardona Peña.



SUMARIO

PORTADA • KATHARSIS, mural de José Clemente Orozco, Palacio de Bellas Artes. FOTOGRAFÍA A COLOR DE AGUSTÍN MAYA.

UN hecho innegable, históricamente determinado, tardíamente admitido por la crítica de arte interesada en negarle valor universal, es el fenómeno de carácter plástico que en franca oposición a la estética decadente de la escuela de París propugna la escuela mexicana. Dos modos de ver el mundo entrañan estos movimientos artísticos; dos tesis con vértices opuestos en lo formal y en lo conceptual. Una de estas direcciones, la que irradia de París, vuelta de espaldas a la vida y al hombre, ajena a la problemática social que plantea nuestro tiempo, ha encontrado refugio, al deshumanizarse, en el más insustancial formalismo, en el juego innocuo y delirante del color y de la línea, en la representación abstracta de alucinantes sueños, de fragmentadas ideas, dicho todo en clave y acertijo, más para ser resueltos por la mente extraviada de los enajenados que por la sensata y cuerda razón del hombre sano. Absurdo, convencional, y falso, el formalismo ha generado sus propios gérmenes de descomposición. Al desentenderse de toda objetividad y llegar a lo que ha dado en llamarse "arte no figurativo", un desbocamiento que toca lo infrahumano preside su bárbara y desenfrenada evasión de la vida.

Contrario a este modo de expresión es el realismo, para el que forma y contenido constituyen una unidad indivisible. El primado de la forma o el de la expresión carece de sentido con sólo considerar que el arte como manifestación superior que es de la cultura no puede por menos que tomar al hombre mismo como objeto supremo de representación. De ahí su profundo sentido humanista. Por ello un arte realista debe encararse a la vida, acentuar las relaciones del hombre y de éste con la naturaleza; ninguna otra puede ser su voz.

SI el simple gusto a una o a otra de estas dos orientaciones del arte se resolviera en el rechazo de la contraria, no tendría a buen seguro mayor trascendencia la polémica teórica y práctica que los artistas mexicanos han sostenido desde hace más de treinta años. Pero es el caso que detrás del formalismo, del artepurismo, del abstraccionismo, y del arte no figurativo, caretas todas de un mismo disfraz, actúa en forma virulenta —en ocasiones oculta, casi siempre abierta— una franca oposición a todo aquello que signifique luchar por un cambio en la estructura de la sociedad. Y es natural que así sea. Un arte con contenido, expresivo, que muestre al descubierto las lacras de nuestro tiempo, la miseria frente a la riqueza, la agresión del fuerte contra el débil, que llame a subvertir el sistema social dirigido por déspotas y tiranos, que aliente el desarrollo de la democracia, que exija la convivencia pacífica entre los pueblos no puede, esto es obvio, ser aceptado por quienes conscientemente o no se han hecho cómplices de quienes usufructúan el poder para beneficio de las minorías.

El movimiento pictórico mexicano que surgió como consecuencia de los ideales políticos y sociales de la Revolución democrático-burguesa de 1910, al hacer suyos los postulados teóricos de esa lucha trasladó a los muros sus principios reivindicatorios con una dimensión heroica en la forma y con un claro mensaje en el contenido. Por primera vez en nuestra historia el pueblo vió en las paredes de los edificios públicos su propio retrato: un tríptico que le mostraba con elocuente realismo el pasado secularmente teñido con la sangre de sus mártires, un presente lleno de contradicciones que era preciso superar, y un futuro por la conquista de su derecho a vivir mejor.

¡Cuando se pasa frente a estos muros pintados se entabla un diálogo con la Historia, y un grito de protesta deviene en esperanza!

M. Sáez A.

LA PINTURA MURAL EN MEXICO

5 LA PINTURA MURAL CONTEMPORANEA

OJOS MURALES



Por
CARLOS PELLICER

Los mayores acontecimientos culturales de nuestro México durante la primera mitad del Siglo XX son: el desarrollo de la poesía lírica y la aparición de grandes pintores cuya obra fundamental se encuentra realizada en escala heroica sobre los muros de los edificios públicos.

La pintura mural es entre nosotros tan antigua, que alcanza a los primeros siglos anteriores a la Era Cristiana. Por fin, en el Siglo VIII, esta modalidad plástica alcanza su expresión suprema en las paredes de un templo maya casi devorado por la selva, y es allí, en Bonampak, donde el arte de pintar sobre muros hizo nacer una de las obras maestras del arte universal.

Durante los siglos virreinales, la pintura mural llegó a expresiones verdaderamente notables: en Actopan, en Epazoyucan, en Acolman, etc., sopló el Renacimiento a través de los mares con grandiosa energía o deliciosa sencillez. Más tarde, después del movimiento insurgente, la pintura mural da señales de vida, siempre con ánimo religioso, ya por manos mexicanas o europeas. En la segunda mitad del Siglo XIX y primeros años del XX, trabaja en la Capital de la República el gran abuelo de la pintura mexicana, José María Velasco, uno de los dos o tres más grandes paisajistas de todos los tiempos. Algunos de sus cuadros, por su gran tamaño, merecen la denominación de murales.

El año de 1922 se inició el formidable movimiento de la nueva pintura mexicana, y las paredes de la Secretaría de Educación Pública, creación absoluta del genio de José Vasconcelos, se cubrieron extraordinariamente gracias a la mano de Diego Rivera. Un año antes, recién llegado de Europa, el insigne pintor guanajuatense había hecho su primera demostración mural en el muro de fondo del Anfiteatro *Bolívar* presentando aún huellas de la influencia europea con una extraña y afortunada mezcla de lo bizantino con el cubismo. Por última vez la religiosidad tradicional de México aparece en esta obra maestra.

Recorrer el nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública es escuchar plásticamente una de las más estupendas narraciones que sobre México ha hecho nadie. Los que lo han acusado de frialdad, vayan a encenderse delante de esas pinturas en las que la emoción más honda y el don incomparable del color deja en el ánimo de quien los ve un recuerdo ilimitado. Las pinturas que se refieren a la entrada y la salida de la mina no tienen precedente en la historia de la pintura en el Mundo entero. Los mineros, al ingresar lentamente en el socavón, recuerdan a Jesús soportando la cruz sobre sus hombros. Y al reaparecer, humillados por el extranjero que los revisa bochornosamente, ellos, los mineros, con los brazos abiertos, recuerdan al Cristo clavado en el aire.

Toda la planta baja es una incomparable exhibición de obras maestras. El baile de La Zandunga, los batidores del trapiche, ambas composiciones en tiempo de danza, y una por sus grises y otra por su entonación quemada, son de lo más bello y poético del fabuloso pintor. El reparto de la tierra en *Pueblo Blanco*, de manta y documentación azul, es obra de maravilla por su composición y simplicidad.

Tropezarse con Diego Rivera en el gran tianguis de Tenochtitlán en el primer piso del antiguo palacio virreinal, es un encuentro inolvidable: sobre el mareo de la muchedumbre, las aguas florecidas de templos de la Ciudad Imperial y más arri-

ba el Valle de México con sus monumentos volcánicos. La luz que emana de la muchedumbre en movimiento es uno de los valores más notables de esta composición ya tan ilustre como la *Batalla de Bonampak*. Entre desnudos gigantescos y emociones telúricas y la abrumadora sepultura de un campesino martirizado, con el ambiente de un corazón invisible entregado por las manos que en señales convenidas ofrecen un mundo mejor, Diego Rivera encendió en la capilla de Chapingo una de las dos lámparas del ideal plástico social más grandes en la historia del arte contemporáneo, ya que la segunda está encendida en la prodigiosa cúpula del Hospicio Cabañas, de Guadalajara. Y Orozco, hombre en llamas, incendiario genial, lleno de bondad y de cosas terribles, recorre los muros del Palacio y Universidad de Guadalajara, y burlándose como un dios traicionado por los jueces de la tierra, deja su risa implacable en las paredes de la Corte Suprema de Justicia de la Ciudad de México. Pero las llamas de Prometeo siguen norte arriba, y en un centro de cultura de los Estados Unidos dejó Orozco la llamarada de su genio en la desnudez flamante del trágico personaje helénico. En la llanura punzada de magueyes, junto a un muro azul techado por el cielo, el joven revolucionario besa la mano de una mujer, esposa o madre, mientras en el aire gris el pulso de la catástrofe hace sentir sus palpitantes pausas. Murales de José Clemente Orozco para encender humanidades y quemar siglos de Historia.

El puño que parte el horizonte en dos es el de Siqueiros. La textura de sus colores recuerda el mundo renovado por la lluvia; un poder matinal aparece invisible ante el cadáver del obrero que sus compañeros saludan, y el genio del pintor facilita a los ojos los sorprendentes volúmenes de sus figuras volantes como en el cielo de Venecia el Veronés o Tintoreto. Algo así como una dinámica atlética en la que los amarillos y los rojos luchan con brillo inusitado y el ojo del pincel se mueve como en el cielo el relámpago y a veces una bárbara salud nos tonifica. . . Es así como veo y siento el muralismo de Alfaro Siqueiros, centauro de la conquista y símbolo desconcertante de Cuauhtémoc.

Si los colores se acorazonaran para reunirse cordialmente y junto al gris el rosa y gamas de indefinible elaboración hablaran, escucharíamos el más puro lenguaje del más esencial de los pintores modernos. Y su profunda espiritualidad viene del pueblo, de esa mirada que lo tiene todo, por donde los ojos salen como pájaros para acendrar en el aire de sus alas una sensación poética que nadie antes de él ha dado nunca en la pintura mexicana. Este es el placer plástico de Rufino Tamayo, este es el juego cromático de su pintura, la fuerza primitiva y geométrica de sus hombres y de sus bestias. En la historia de los colores, Tamayo reanuda el viaje por el rostro popular de una nación tan compleja y tan ricamente espiritual y plástica, tan naturalmente ambiciosa de valores estéticos, tan reciamente mexicana, tan mortalmente sensual. Si yo hubiese podido pintar, yo habría querido pintar como Tamayo, y si yo hubiera podido ser poeta, habría querido contar el paisaje como Velasco.

Cuando el hombre pinta sobre los muros en grutas españolas o francesas de hace treinta mil años o recuerda a la creatura escapada instantáneamente de las manos de Dios, Miguel Angel o el Greco; o se presenta tempestuosamente en los cielos terrenales de Orozco, o cuenta en plan de genio la historia antigua y presente desde los ojos llenos de manos prodigiosas de Diego Rivera, una fe volcánica del espíritu humano sacude palpablemente la Historia de la Civilización.

ARTE

DE LA

REVOLUCION

Por
RAFAEL GARZA LIVAS

Si nos situamos frente a la producción artística mexicana contemporánea, con los ojos de quien se interesa por lo genérico, advertiremos la presencia de ciertos valores estéticos que no pueden hallar explicación más convincente que la proyección que cobre el fenómeno artístico que ha tenido el nóumeno extraestético llamado la Revolución Mexicana.

Anclaríamos en la epidermis de la realidad artística si aspirásemos a llegar al subsuelo de sus grandes transformaciones, atribuyendo el hecho al simple hastío colectivo a que ha llegado una generación y a su consecuente adhesión a novedosas y libérrimas ideas y formas expresivas carentes de ligazón con el estilo de vida de la época en que se manifiestan.

Además de ser una inexactitud desmentida mil y una veces por la historia de las formas culturales la tesis de la autonomía de la evolución artística, no abonan nada a su jerarquía quienes se empecinan en dotarla de una autodeterminación de que carece y no requiere, pues a nadie dotado de auténtica sensibilidad para la belleza se le apaga la emoción que el esplendor de la Luna le suscita, por saber que es un satélite al que nuestro planeta le marca su trayectoria sideral.

En gracia al acatamiento a la afirmación de que los valores esenciales que modelan la expresión estética llegan a ésta de los grandes perfiles que ofrece la vida de la sociedad que aquélla refleja, no será ociosa digresión tener en la mente, al posarnos como espectadores comprensivos frente a la más valiosa y representativa producción artística mexicana actual, una teoría justa del fenómeno social que le ha trazado sus carriles.

Al efecto, habrá que reiterar que la Revolución Mexicana ha tenido como caracteres definidores, el ser una revolución burguesa, antifeudal, democrática y antiimperialista. Burguesa, porque ha pugnado por crear las condiciones económicas y culturales necesarias para el desenvolvimiento industrial, comercial y financiero del país, siempre dentro del marco de la propiedad privada. Antifeudal, porque, precisamente para que la industria, el comercio y las finanzas pudieran disponer de fuerza de trabajo suficiente, se necesitaba liberar al peón de su dependencia de la hacienda, así como porque, para crear un mercado capaz de absorber mercancías en volumen creciente, era menester que la población del campo, mayoritaria en nuestro país, fuese dotada de mayor poder adquisitivo, para lo cual no hubo mejor camino que poner en sus manos tierra y crédito, a base, lo primero, en gran parte, del fraccionamiento de numerosos latifundios. Democrática, porque a diferencia de la Revolución Francesa, que, apenas cristalizaba en régimen institucional, ya en 1791 ponía coto a las aspiraciones obreras mediante un decreto que calificaba la coalición de los asalariados como un "atentado a la libertad y a la declaración de los derechos del hombre", la Revolución Mexicana, influída por la participación más o menos organizada de obreros, campesinos e intelectuales con diversas tendencias anticapitalistas, tuvo que establecer preceptos legales e instituciones tendientes a mitigar las privaciones que padecen grandes núcleos de población, particularmente los asalariados, los campesinos pobres y los indígenas. Antiimperialista, porque ha establecido preceptos legales y ha venido realizando actos jurídicos y administrativos tendientes a reintegrar o a conservar para la nación la propiedad y el disfrute de cierto sector de recursos naturales y diversas fuentes de producción, controladas, o susceptibles de serlo, por el capital extranjero.

Al inspirarse el movimiento revolucionario iniciado en 1910, de una manera más o menos consciente, en estas aspiraciones medulares, su triunfo político y su desarrollo institucional subsiguiente, han creado una realidad económica, legislativa, educacional y artística impregnada, en mayor o menor grado, de dichas directrices.

El arte mexicano moderno anterior a la Revolución se fijó sólo en el instante, como celoso de que la técnica fotográfica lo pudiera desplazar. De ahí su apego al paisaje en cuya transcripción llegó a la cima de un preciosismo magistral y encantador como en José María Velasco, en Landesio, en Alfredo Ramos Martínez, en Luis Coto y en Carlos Rivera; de ahí el cultivo que hizo del retrato, como en Clavé y Rebull; de ahí también su afición a la escena histórica o religiosa, ejecutada con tanto acato a la realidad anatómica, que parece que Colón, Cuauhtémoc, Fray Bartolomé de las Casas y hasta Moisés, Jesús, los Apóstoles y los Mártires posaron para nuestros pintores como Clavé, Rebull, Pina, Sagredo, etc., perdiendo así poder expresivo en la misma medida en que ganaban en su aparente intento de agradar. Aun en los cuadros, bajorrelieves y esculturas de contenido dramático, la concepción que les dió vida es tan formalista, que los personajes que en aquéllos aparecen, se antojan, no los auténticos, sino actores que los representan y que ni siquiera como tales han sido captados en el clímax de la acción teatral, sino en un arreglo estático que el director ha hecho de la escena sobresaliente para fotografiarlos y reproducirlos en el cartel de propaganda. Todos los personajes que la pintura y la escultura de entonces representan, dan la impresión de ser concursantes en un torneo de la salud y el optimismo. como si, desconocedores de la dolorosa realidad del México de fin de siglo y principios del actual, quisieran probar que todo era tan risueño como lo aseveraban los informes presidenciales de don Porfirio. Hasta los indios que humanizan los paisajes y las casas de vecindad de Velasco. aunque a veces desarrapados, ostentan una pobreza elegante y un semblante tan optimista, que nos obligan a asentir con Leibnitz que el mundo en que vivimos es el mejor posible. Y es que los maestros de entonces producían con una actitud academicista, aunque, dentro de esta concepción, lograran realizaciones de gran valía.

En cambio, el universo artístico que han creado los maestros postrevolucionarios es una humanidad que no se siente frente a la cámara fotográfica o en un escenario, sino que vive una realidad más seria y profunda que la del espectador, y aunque la línea, el color o la materia de que están hechos sus componentes los inmovilizan físicamente, la impresión que producen es dinámica. Nos dan idea de su pasado, su presente y su futuro. No son figuras, son seres en acción. No están: vienen y van. No sufren ni paladean pasivamente su existencia; la han hecho, destruyendo y

construyendo, y la siguen conformando. Algo los ha movido y los sigue haciendo actuar. Por eso no se les puede encerrar en un cuadro aislado; exigen una serie de ellos en cuyo espacio fraccionado desenvuelven su sino dramático, esencial y elocuente. Necesitan espacio, como la Leuconoe de la parábola de Rodó. Por eso quiebran los cuadros de la pintura de caballete, que los ahogarían, e invaden la amplia dimensión de los muros públicos, donde pueden agigantarse de acuerdo con la magnitud de la pasión que los agita, y decir su mensaje, no en el secreto de la mansión a la que los cuadros exornan, sino en alta voz y en público. Por eso, su forma no tiene el acabamiento atildado de quien va a una fiesta intrascendente, sino el aparente descuido formal que necesita quien, por la magnitud humana de la obra que está realizando, requiere, en lugar de indumentaria que le estorba, personalidad, para exteriorizar la cual, cuenta con el gesto y el ademán, expresivos y convincentes.

Y es que, contrariamente al artepurismo que tan nítidamente definieron Oscar Wilde cuando decía que "...el arte no conoce sino una fórmula única...: la de la forma o de la armonía", y Shiller, quien deseaba que el poeta se elevara "por encima de las almenas del partido", en la producción artística del México creado por la Revolución, particularmente entre pintores y grabadores, es notoria una tendencia social y filosófica que alienta en sus cristalizaciones. Basta la contemplación de éstas para advertirlo; pero, por si quedase alguna duda, las múltiples formulaciones teóricas de sus más prominentes representantes lo confirman. Así, Diego Rivera define su concepción estética afirmando que: "...el arte, socialmente hablando, tiene un contenido intrínseco progresista, es decir, subversivo". Siqueiros ha caracterizado al movimiento muralista mexicano como un movimiento "en favor del arte público, que dió vida por primera vez en varios siglos a un nuevo artista combatiente de todas las causas del pueblo, de su país y del mundo". Leopoldo Méndez ha declarado: "Enlazo mi obra con la lucha social"; y el mismo Clemente Orozco, pese a su escepticismo filosófico y social y a sus inconsecuencias teóricas, que lo han llevado a afirmar en su "Autobiografía" que "Los artistas no tienen ni han tenido «convicciones políticas de ninguna especie» y que «en arte, el tema es sólo un medio y no un fin»", en su obra, de vigor y contenido apocalípticos, demuestra que siempre expresó una pasión, no sólo un deseo formal.

Asombra el fenómeno que ofrece México en lo cultural, desde la Independencia hasta la Revolución. Durante la Colonia, pese a su dependencia política, había logrado, por lo menos en la arquitectura, poseer cierta fisonomía propia. En cambio, apenas se libera políticamente, se aferra, en lo espiritual, al exterior, como si, acobardado por la magnitud de los problemas que ofrecía el gobernarse por sí mismo, necesitase, en todo lo demás, la confianza que da la imitación. Con el mismo afán que ha luchado la nación durante once años para independizarse políticamente, se supedita desde entonces en lo demás. Parece un hijo pródigo para quien la vuelta al hogar resulta espiritualmente tan necesaria como antes lo fuera su alejamiento. Se antoja el México de entonces a esos muchachos que, reprendidos por algún acto grave que, con razón o sin ella, es juzgado por los mayores como fechoría, ponen luego todo su ahinco en imitar a sus superiores, para reivindicarse así ante ellos.

Cierto es que el México independiente expresa una gran confianza en sí mismo; pero tal confianza estriba en considerarse capaz de lograr una fisonomía cultural análoga a la de los "pueblos civilizados". "Figurar en el concierto de las naciones más cultas", es una expresión que campea en documentos oficiales, discursos patrióticos y artículos de diversa índole, durante un siglo, con la misma machacona pertinacia con que en estos días se habla, por ejemplo, del "trabajo fecundo y creador". Sólo que, entonces, por desgracia en este caso, se iguala la vida al pensamiento: hay sinceridad, oportunidad y eficacia en el afán imitativo. Todo lo que en materia artística sucede en Europa, aquí encuentra su réplica inmediata, como si se hubiera levantado un gran espejo que, viendo hacia el Viejo Mundo, reflejase al instante lo que allá aconteciera. ¡Cuánta no sería la dilección de nuestras clases cultas y gobernantes hacia la civilizada Europa, que hasta se quiso blanquear y tecnificar a nuestros campesinos con algunas colonias agrícolas de europeos! Esto, naturalmente, fué un fracaso; pero en la adopción de expresiones artísticas exógenas, se obtuvo un éxito (?) rotundo, acreedor de mejor objetivo. Para que la imitación fuera fidedigna, la medida más aconsejable era traer a connotados representantes del arte europeo que, desde las cátedras de la Academia de San Carlos, enseñaron a nuestros artistas las técnicas respectivas y el gusto europeo en boga. Para enseñar pintura vino de España, Clavé; para el paisaje, de Italia, Landesio; para el grabado en hueco, Bagally; para el grabado en lámina, de Londres, Periam; para la composición arquitectónica, de Italia, Cavallari; para la escultura, de España, Villar; de allí mismo el pintor Fabrés. Para construir el Teatro Nacional se invitó al italiano Boari, de quien es el proyecto y la construcción iniciales, así como el edificio de Correos; para el Palacio Legislativo, al francés Benard, y de Europa, como un precoz anticipo a la técnica actual de casas prefabricadas, vinieron las piezas escultóricas que componen el monumento a Colón. Todos estos maestros europeos formaron sendos grupos de discípulos, los más distinguidos de los cuales remataban en el Viejo Mundo la orientación europea que de sus maestros llevaban ya consigo. De ahí que, en general, la producción artística que en México se realizara desde la Independencia hasta la Revolución fuese un eco de lo europeo, es decir, neoclásica, romántica, a veces neogótica y al final naturalista y modernista, pero casi siempre, producto de academia. Por eso los temas predominantes de la pintura, el grabado y la escultura, con excepción de los paisajes de Velasco, algunos de Landesio y Clausell, la pintura costumbrista de Saturnino Herrán, los magníficos grabados costumbristas y satíricos de Posada, Picheta, Villasana, Santiago Hernández y Constantino Escalante, fueron las escenas religiosas, los retratos, algunos hechos de historia universal, alegorías y representaciones mitológicas, todo ello muy propicio para cerrar los ojos ante la realidad circundante. Aun en los casos en que, por tratarse de cuadros históricos de nuestra Patria, se imponía la introducción del hombre de la tierra, esto se hace con gran medrosi-

dad. Es muy elocuente, al respecto, el cuadro de Obregón, "El descubrimiento del pulque", en el que la figura sobresaliente, Xóchitl, carece totalmente de los rasgos propios de nuestra raza aborigen y ofrece, en cambio, la de una vestal clásica.

La escultura se ocupó del embellecimiento de jardines y avenidas y, tanto las obras que tuvieron como tema motivos mitológicos como las destinadas a honrar a nuestros personajes históricos, como la estatua de doña Josefa Ortiz de Domínguez, la de Juárez, las del Monumento a Colón y a la Independencia, son de un estilo académico de la época, con excepción de la estatua de Cuauhtémoc, de Noreña, que revela la justa captación de la grandeza del personaje representado y una fuerza expresiva en armonía con nuestra natural sensibilidad estética.

Para darse cuenta de la proyección de las modas europeas sobre la arquitectura, basta contemplar los edificios de la Secretaría de Comunicaciones, Gobernación, de Correos, de Bellas Artes, de la Cámara de Diputados y de las residencias afrancesadas del Paseo de la Reforma y la Colonia Roma, para percatarse del olvido total en que cayó la tradición arquitectónica que durante la Colonia se había formado y de la falta de algo nuevo que significara un orgánico desarrollo de lo que ya se había conquistado con el propio esfuerzo.

La adhesión fervorosa y alógica que el México prerevolucionario prodigó a las manifestaciones culturales europeas, no fué, por supuesto, una función imponderable de un colectivo complejo de inferioridad supercompensado, sino una bastante cuantificable derivación superestructural de la penetración del capital extranjero en el organismo económico nacional que resulta palmario si se recuerda que, en 1907, de todo el capital invertido en sociedades, con excepción de las mineras, era mexicano sólo el 33 por ciento. ¡Qué lamentable, que en este aspecto no podamos conjugar el verbo en pretérito!

Pero ya desde la década en que se luchó por la independencia se anuncia una visión nacionalista que anima a muchos de los caudillos. Hidalgo encabeza sus proclamas con el vocativo *Americanos*. Altamirano, Ignacio Ramírez y José María Vigil, bien nutridos de la cultura universal de su tiempo, abogan, sistemáticamente porque artistas y literatos abreven en nuestro propio ambiente natural y social, para que sus producciones adquieran así el vigor que trae consigo la interpretación de la realidad vivida. Lo mejor de nuestra producción literaria del siglo pasado, como "Clemencia". "La Calandria", "Los Bandidos de Río Frío" "El Zarco", los cuentos de Micrós y la poesía de Guillermo Prieto, supo captar el ambiente en que se formaron sus autores.

Pero si las argumentaciones teóricas y los ejemplos que en literatura se produjeron en pro de un arte nacional quedaron silenciados ante la mayoría de los artistas, fascinados hasta entonces por las influencias externas, las clarinadas de la Revolución fueron demasiado fuertes como para que se siguiese ignorando lo que se agitaba en torno. Lo que parecía quieto y anodino se agitó intensamente, y al hacerlo, mostró aristas tan agudas, que hirió en forma intensa la sensibilidad de artistas y literatos, del mismo modo que, una luz, por quieta, impercibida, al agitarse, tanto porque el movimiento la aviva, como por el solo hecho de que se mueve, penetra en el campo de la conciencia. Por lo demás, la participación misma de muchos de los artistas y hombres de letras en el movimiento revolucionario, significó una vivificante inmersión en la realidad nacional, haciéndoseles tan palpable, que fué ya imposible que continuase ausente de sus creaciones estéticas.

Por añadidura, con la Revolución, la colectividad mexicana adquirió un estado de ánimo similar al que, en el individuo, trae consigo la adolescencia. Sabido es que, en esta etapa, el ser humano, hasta entonces conformado según designios externos, por efecto de hondas y violentas metamorfosis somáticas, cobra conciencia de su propia personalidad y se yergue contra los mayores. Análogo fenómeno se gestó en México desde que el movimiento revolucionario cristalizó en estructura institucional. El haber sido capaz de esto creó, en el pueblo, en gobernantes, intelectuales y artistas, una gran confianza en las posibilidades propias, confianza agigantada por el escepticismo con que se empezó a ver la cultura europea, que sacó a pleno rostro, desde la Primera Guerra Mundial y su etapa subsecuente, la gangrena que desde antes corroía sus entrañas. El clima espiritual de muchos nombres de la época lo pinta Orozco en su "Autobiografía" cuando expresa: "¿Por qué habíamos de estar eternamente de rodillas ante Kant y Los Hugo? ¡Gloria a los Maestros! Pero nosotros podíamos producir un Kant y un Hugo. También nosotros podíamos arrancar el hierro de las entrañas de la tierra y hacer máquinas y barcos con él. Sabíamos levantar ciudades prodigiosas y crear naciones y explorar el Universo." ¿No eran las dos razas de donde procedíamos de la estirpe de los titanes?

Hacia México, sin menosprecio por lo mejor de afuera, volvieron sus miradas nuestros artistas. En sus paisajes múltiples y espléndidos, en la vida histórica y cotidiana de sus hombres, en sus sones y en sus danzas, en su propia arquitectura aún superviviente, se encontraron motivos estéticos, desde hacía mucho olvidados o totalmente inéditos. Con tan proficuos materiales plásticos se cubrieron, desde 1922, los muros de numerosos edificios de dependencias gubernamentales, de instituciones culturales, de organizaciones obreras y hasta de algunos hoteles y residencias particulares. Irrumpieron en el noble ámbito del arte de la línea y el color, sin rubor, sino con gallardía, el maguey y el nopal, el corcel, el metate, el huarache, el sombrero ancho, el rebozo y la frazada, la canana y la pistola y, lo que es más importante, el portador o producto de todo ello, el hombre, la mujer y el niño, salidos del campo y el taller. Si habían hecho la Revolución con su esfuerzo y su esperanza, era obligado que rehicieran nuestro arte con su plástica presencia. Quienes habían tomado haciendas, tomaban asiento en los muros y en las telas, y para hacer esto último, procedían igual que para hacer lo primero, con su propio rostro y cotidiano atuendo, sin disfrazarse de Adonis o vestales, ni ataviarse con indumentaria anacrónica como en los cuadros académicos de Cordero, Obregón y Parra. De las paredes de la Secretaría de Educación, los indios y mestizos de Diego Rivera, con su piel cobriza, su musculatura flácida y su mirada tranquila, se adueñan, con un aire de seguridad tal, que

parece que su conciencia de propietarios de la nación no ha sido afectada por varios siglos de despojo; mientras el hombre americano que pinta Orozco en el Darmouth College, manifiesta en su rudo corte anatómico y en su semblante retador, una ciclópea autoestimación de la propia valía, coléricamente agigantada en la misma medida que le ha sido secularmente conculcada.

Con igual confianza y amor hacia lo nuestro que los grandes pintores, los grabadores, muchos de ellos pintores también, han sentido en su producción los motivos que el paisaje, la historia patria, la leyenda regional y las conmociones sociales del día, les sugieren con la fuerza que carga lo que es auténtico y de lo cual carece aquello que sólo se percibe a través del tamiz evanescente de la imaginación o de simples dotes imitativas. Con tan estimulantes y cercanos antecedentes como los de Posada, Manilla o Picheta, los actuales grabadores mexicanos no han requerido tantos esfuerzos, como sus hermanos los pintores, para desembarazarse, en su empeño de calar en la táctil realidad cercana, del imperio de lo postizo inasimilado. Su tributo al ejemplo de sus inspiradores inmediatos ha sido el que corresponde al buen discípulo: superar al maestro. En efecto, su obra, vista en conjunto, es superior a la del grabado mexicano de todas las épocas precedentes, por su técnica más integral, por la emoción con que sienten y devuelven en forma lo sentido, por el cariño con que se hacen de lo que el medio les ofrece, por el seguro sentido progresista con que interpretan los hechos sociales que captan en sus grabados y por el orgullo con que ejercen su cometido artístico. No es audacia afirmar que, fuera de la básica influencia que la lucha que el pueblo mexicano ha realizado para forjarse un solar de su pertenencia, el grabado actual es una de las superestructuras culturales que más han contribuído, por el vehículo del periódico de tendencia progresista, de la obra literaria, del cartel ocasional o de la revista doctrinaria, en la formación de una actitud espiritual colectiva orgullosa del propio ser nacional y de sus reales posibilidades.

No ha ascendido la obra escultórica contemporánea de México a igual altitud que la pintura. Pero los monumentos a la Patria en el Castillo de Chapultepec, el de Obregón, el de Zapata, en Cuautla, el de la Revolución, el de Pípila, en Guanajuato, el de Morelos, en la isla de Janitzio, el dedicado a los pescadores en Veracruz, a los obreros constructores en Valsequillo, el de López Velarde, en Zacatecas, la alegoría extraordinaria de la Tierra y las Comunicaciones en el nuevo edificio de la Secretaría de Comunicaciones; y el Prometeo de la Ciudad Universitaria así como el monumento a Cuauhtémoc, en la S.C.O.P., indican el rumbo que habrá de seguir este género artístico, que cuenta, como garantía de espléndidas posibilidades con una poderosa aptitud de nuestro pueblo, como lo prueba la imponente floración escultórica precortesiana.

La tendencia nacionalista puede adaptar dos formas fundamentales: la independencia económica y política de la nación, por una parte y, por la otra, la exaltación justa, a través de diversas expresiones culturales. de las peculiaridades propias de la colectividad nacional en que se vive. Los caudillos y las huestes que hace siglo y medio lucharon por la instauración del estado mexicano, pusieron su pensamiento sólo en el primer aspecto de esta tendencia. Los intelectuales de hace un siglo, como Vigil y Altamirano, que llamaron a literatos y artistas de su tiempo a hacer una obra que acoplara las sugestiones del ambiente nacional, tuvieron en cuenta sólo el segundo ángulo. En cambio, los artistas mexicanos más excelsos de ahora revelan una concepción integral del problema, pues al mismo tiempo que han logrado un estilo artístico que no es escueta transcripción de sugestiones externas, a través de sus obras alientan al pueblo a realizar un esfuerzo sostenido por alcanzar su positiva autonomía material y política. Y les sobra razón, pues el empeño de darse una fisonomía artística singular, mientras los hilos de nuestra existencia económica y política estén gobernados desde más allá de nuestras líneas fronterizas, será tan frustráneo como trazar arabescos en el agua. Por eso, Siqueiros ha pintado unas mexicanísimas "Calabazas", pero no sin olvidar que, para que esta delectación sea rotunda, se requiere que la nación haga lo que se realiza en sus pinturas mesiánicas de "La Muerte del Invasor", "Cuauhtémoc Redivivo" y "Despertar de México"; Diego Rivera ha llevado a la escalera de la Secretaría de Educación la sinfonía topográfica de México, a la par que en la escalinata del Palacio Nacional nos ha dejado la rapsodia de la histórica pelea por nuestra emancipación; Orozco, a su vez nos ha legado su plástico cuadro de "Las Soldaderas", al mismo tiempo que, en el Palacio de Gobierno de Guadalajara, nos ha entregado un "Hidalgo" flamígero.

Uno de los temas estéticos contemporáneos más debatidos es el referente a la relación del arte con la sociedad en que florece. Las posiciones asumidas van desde la expresada por Tolstoy, para quien "el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres", por el cual éstos "transmiten sus sentimientos y emociones", hasta la tesis polarmente opuesta de Ortega y Gasset, para quien el arte es "pura inspiración de unas cuantas personas que la cultivan por sencillo gusto. . . como podrían jugar al ajedrez o cazar mariposas", por lo cual evoluciona. . . "en el sentido de una progresiva purificación, esto es, que va eliminando. . . cuanto no sea puramente estético", todo ello como proeza y deleite de minorías, pues. . . "cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos cuantos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el rencor de las muchedumbres".

Siendo nacionalista nuestro arte de la Revolución, como nacionalista era ésta, no podría serlo con autenticidad si no tuviera un carácter popular, tanto por su contenido como por el espectador a quien iba encaminado. Esta orientación popular que debía poseer nuestra expresión artística la formulaba lacónicamente el manifiesto que en 1922 lanzaba el Sindicato de Pintores y Escultores, cuando pugnaba por: "Socializar el arte", "Destruir el individualismo burgués." "Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos." "Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público", ". . .materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual".

Inspirados en estos principios, los pintores y escul-

tores de entonces —nos cuenta Orozco—, "se fueron a meter a los talleres, a las Universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un nuevo mundo. Vistieron overol y treparon a sus andamios". Es decir, se chapuzaban en pueblo y hablaban en necio como lo habían hecho Lope de Vega y Shakespeare, quienes, espontaneizando lo reflejo e individualizando lo colectivo —como recomendaba desde 1896 Unamuno para los autores teatrales— habían cristalizado una dramaturgia eterna. Por eso, frente a nuestra mejor producción artística, no puede comentarse como respecto de la artificiosa cinematografía yanqui: "Eso sólo sucede en el cine", sino al contrario: "Igual que en el mundo real."

Acorde con el linaje democrático y antifeudal de nuestra Revolución, el arte influído por ella, en este caso sólo la pintura mural y el grabado, ha recogido la acción manumisora de las clases oprimidas en contra de sus opresores nativos. Peones y obreros, animan con su acción multitudinaria, numerosos murales y grabados, en los que, como en la realidad generada por la Revolución, se lucha por la tierra y por superiores niveles de vida. Así como la Revolución no ha pensado en la nación como un todo homogéneo al que sólo había que emancipar del dominio económico y político del exterior, los muralistas y grabadores que recogieron su orientación, no conciben la entidad nacional como una abstracción indivisa, sino como una realidad concreta que se escinde en dos campos contrapuestos, explotados y explotadores, en lucha sorda o franca y en pro de aquéllos han puesto el esfuerzo de su capacidad creadora. En este aspecto de las tendencias captadas de nuestro movimiento social, más que en ningún otro, los más representativos muralistas y grabadores han rebasado las miras institucionales de la Revolución, pues mientras ésta, en sus expresiones objetivas no ha pensado más que en una menos injusta distribución de la riqueza, aquéllos, adoctrinados en el materialismo dialéctico militante y organizado, han realizado buena parte de su obra estimando que la lucha de los explotados debe llegar hasta la instauración de un orden socialista. Así lo expresó el manifiesto de 1922 del Sindicato de Pintores y Escultores cuando tildaba "...este momento histórico, como de transición de un orden decrépito a uno nuevo...' Así lo ha expresado Diego Rivera al afirmar que: "...en el movimiento muralista mexicano hay un cincuenta por ciento de influencia de la revolución nacional-agrario-democrático-burguesa y de la gran tradición plástica anahuatlaca, y un cincuenta por ciento de la teoría y práctica constructoras del mundo futuro y humano Marxista-Engeliana-Leninista-Stalinista, mediante la previa destrucción del actual orden social imperialista". Al ir más allá de las tendencias democraticapitalistas de la Revolución, los más señalados pintores y grabadores contemporáneos no han actuado fuera de su marco histórico, pues no han hecho sino reflejar en su arte la orientación del movimiento marxista, en el que ellos han participado, y que ha actuado en México en forma organizada desde 1921.

La limitación de los objetivos de la Revolución, junto con el hecho de que quienes le han dado su dirección decisiva no han sido los trabajadores organizados y con una orientación propia, ha determinado que el movimiento social por aquélla iniciado haya llegado a una etapa de olvido total de los principios que la configuraron, creando un ambiente social que empuja a darle perfiles abstraccionistas a diversas manifestaciones artísticas de nuestros días, que algunos, con regocijo o con aparente imparcialidad, denominan "nuevo ciclo del arte mexicano". Frente a la negación interesada de esos principios y de esos objetivos, el arte auténtico de México garantizará la continuidad de la pujanza que le ha otorgado personalidad y valía, a condición de que el movimiento social que lo engendró prosiga también sus metas, inconclusas aún.



José Clemente Orozco, *La Trinchera*. Escuela Nacional Preparatoria 1923

La forma más alta,
más lógica,
más pura
y fuerte
de la pintura,
es la mural
JOSE CLEMENTE OROZCO

Foto color de
Irmgard Groth Kimball

LA PINTURA MURAL:

EJE

DEL

DESARROLLO ARTISTICO

DE

MEXICO

EN EL

SIGLO

XX

Por
ANTONIO RODRIGUEZ

La pintura mural ha sido practicada en casi todas las épocas conocidas de lo que es hoy México. Las pinturas rupestres de Baja California, Sonora y Colorines, los frescos[1] de Bonampak, Chichén-Itzá y Tulum, los murales de Teotihuacán, Malinalco y Monte Albán, dan fe del significado que tuvo esta forma de expresión en los diversos horizontes de la cultura autóctona. Y los incontables frescos con que fueron decorados los conventos, iglesias y mansiones residenciales a lo largo de todo el siglo XVI, desde Epazoyucan y Actopan hasta la Casa del Dean, demuestran elocuentemente que la Conquista no interrumpió, sino que le imprimió un cauce distinto, europeo y católico, pero en muchos lugares con fuerte sabor indígena, a la rica tradición mural del pasado.

A pesar de esta tradición, que el pueblo continuó por su cuenta, decorando casas particulares, pulquerías, haciendas, etc., la pintura mural *culta*, o mejor dicho académica, llegó en el siglo XIX a una decadencia de la cual las obras de Ximeno, Tresguerras, Cordero, Clavé y Rebull no logran salvarla ni por la cantidad, ni por la calidad.

Por eso, cuando el Dr. Atl retorna a México a principios de este siglo y comunica a los jóvenes pintores estudiantes de San Carlos sus impresiones de la Capilla Sixtina y de Leonardo, de los frescos de Benozzo Gozzoli y del Tintoreto, abre un mundo nuevo, prácticamente desconocido a sus inquietudes.

¡Las grandes pinturas murales! —recuerda Orozco, entre admiraciones— ¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increible y tan misterioso como las pirámides faraónicas, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años!

Entusiasmados con el proselitismo estético y político del colega mayor que traía los ojos empapados en las luces del Renacimiento y el cerebro en ebullición por las ideas de Malatesta, los jóvenes pintores mexicanos, con Orozco entre ellos, aceptan formar una sociedad denominada *Centro Artístico*, que, según José Clemente, tenía como "objeto exclusivo" conseguir muros "en los edificios públicos, para pintar".

En octubre de 1910 el *Centro* pide a la Secretaría de Instrucción el permiso necesario para decorar el anfiteatro de la Preparatoria, recién construído. Obtenido éste, los pintores se reparten los tableros, levantan andamios, y se preparan, como lo explica Orozco en su *Autobiografía*, para iniciar la pintura mural en noviembre siguiente. Pero el 20 estalla la Revolución, se apodera el pánico de las gentes y los "proyectos quedaron arruinados o pospuestos".

Al leer la ya citada *Autobiografía*, que es un documento histórico de primera mano, imprescindible para el conocimiento del arte mexicano de este siglo, se adquiere la impresión de que la pintura mural estaba ya totalmente concebida y gestada; pero que la Revolución frustró en su nacimiento.

Esta misma idea de que la pintura mural contemporánea arranca de los "proyectos" y "deseos" del *Centro Artístico*, comienza a difundirse con cierta insistencia. Cardoza y Aragón, en su reciente libro[2] afirma categóricamente que "La pintura mural mexicana nació hacia 1910". Y Justino Fernández, aunque con más cautela, dice que "la pintura mural había sido deseada por largo tiempo, y cuando por fin surgió en el siglo XX venía a dar cima en las mejores formas a una promesa y a un anhelo que hasta entonces no se había cumplido.[3]

Pero la verdad es que no existían aún las condiciones necesarias para el brote de un movimiento artístico tan poderoso y original como el que surgió doce años más tarde.

El Dr. Atl, jefe de la "Rebelión Pictórica" de entonces, pintaba ninfas y guirnaldas de flores, o "gigantes musculosos en actitudes violentas como las de la Sixtina". Alfredo Ramos Martínez, el otro rebelde a quien se confió después la dirección de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita *(El Barbizon mexicano)* exhibía, como creación máxima, una *Primavera*, a la manera impresionista, bastante cursi. Nada queda de estos tiempos, ni siquiera referencias indirectas que nos indiquen la posibilidad, aunque remota, de que el actual muralismo hubiese podido ser iniciado entonces. Y Herrán, que en 1914 y 16 concibe unos murales, con el tema de *Nuestros dioses* bastante convencionales y académicos, se fija ya (notable anticipo) en el valor plástico de la Coatlicue, pero no supera la etapa folklórico-pintoresca de influencia española. Sus murales, que quedaron en proyecto, son totalmente ajenos al espíritu del muralismo, iniciado más tarde.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

El clima del porfirismo en los últimos años de su existencia, era propicio a todas las inquietudes e inconformidades. En lo económico se vivía una prosperidad maravillosamente retratada por Guadalupe Posada, que tenía por fundamento la miseria y el hambre de todo el país. Los obreros, en las fábricas, eran sometidos a la más inicua explotación y los campesinos, totalmente desposeídos de las tierras de sus mayores, vivían como siervos. Zeferino Narváez López, campesino de Guanajuato, en un importante documento social[4] recuerda cómo se concertaban, en su tierra, las operaciones de compraventa de alguna hacienda: "Te vendo o te compro, —decían en los tratos preliminares— a puerta cerrada con todo: los graneros llenos de semilla; las labores en cultivo o en producto; toda clase de ganados nacidos y por nacer, *así como todo el material humano o sea la peonada*". En lo político, predominaban la prepotencia y la arbitrariedad. Y en lo cultural se vivía de rodillas ante el Extranjero.

Esto, que de todos es conocido, dio motivo a ciertas rebeldías e inconformismos en el terreno intelectual. Antonio Caso, en 1909, osa criticar la filosofía oficial, el Positivismo, aunque sin oponerle más que un eclecticismo idealista. Los pintores, en las fiestas del Centenario contrarrestan el efecto *malinchista* de la exposición española organizada por el Gobierno, con una exposición de sus propias obras. Se crean revistas literarias y se discute. Pero no hay ningún movimiento cultural que anuncie siquiera a la futura revolución.

Carlos Chávez, en un admirable ensayo publicado en *México y la Cultura* nos ofrece una imagen de la situación que prevalecía en la música de esa época a través de los párrafos siguientes: "Un notorio sentido

segregario y solitarista, —tal vez un mal reflejo del individualismo del siglo XIX— no permitió a esta generación hacer obra constructiva del ambiente en que se movía, ni tener un sentido social de su medio —en la amplia y justa significación de la palabra— lo que la incapacitó para actuar con éxito en las crisis sociales que se avecinaban. *Preparada y hecha en la paz y para la paz, esta generación fue ajena, y aun enemiga, de las inquietudes de la Revolución:* era más bien una generación quieta, y quietista, con un apreciable talento para la reproducción, pero escaso y limitado talento creador".

Sólo los obreros y los campesinos, con sus huelgas de Cananea y de Río Blanco, con sus congresos y organizaciones, con sus líderes y escritores de extracción popular, y con ellos los elementos más radicales de la clase media, se lanzaron abiertamente contra el orden social existente.

Alfonso Reyes, en su *Pasado Inmediato y otros ensayos,* se siente tentado a presentar "los hechos de la cultura, que si no fueron determinantes, fueron a lo menos concomitantes", como fenómenos paralelos, simultáneos de la época preparatoria de la Revolución. Pero adelante, en el mismo libro, reconoce que "...La Revolución dejó atrás, con celeridad de cataclismo, las audacias de los letrados ...Empujada por fuerzas reales y no verbales, fue tallando a golpes su ideología..."

Una sola y poderosa excepción debe abrirse para los artistas: la de José Guadalupe Posada, ese gigantesco artista popular a quien cabe el honor de haberse anticipado al movimiento plástico más vital de nuestra época.

Rompiendo con el orden estético que hasta entonces había prevalecido en México, el grabador de las *calaveras* abandona la temática convencional y artificiosa de su siglo —la glorificación de los altos personajes coetáneos; los paisajes inofensivos, aunque reveladores, en el caso de Velasco, de una nueva conciencia nacional; el indigenismo académico, más o menos precursor, de Izaguirre —y la sustituye por la temática viva del pueblo al que retrata con realismo y buen humor en una obra inconmensurable, que se extiende desde la caricatura, la religión, la nota roja, los hechos sociales, los deportes, hasta la crítica abierta del régimen.

Pero el ilustrador de la *Hoja Callejera* era un artista popular, ignorado de los críticos de arte y de los cenáculos literarios —la voz plástica de su pueblo— que necesitó también de condiciones especiales para ser reconocido, *descubierto* y valorado.

Sólo en este artista que recogió la inconformidad de su época y los anhelos de su pueblo; que fustigó a los tiranos y saludó los primeros brotes de la Revolución, pueden encontrarse, antes de 1910, las raíces ideológicas y formales del movimiento pictórico de 1922.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

Prosiguiendo en la búsqueda de los antecedentes, sin los cuales el muralismo de nuestros días resulta incomprensible, encontramos la huelga estudiantil de 1911 a la que Siqueiros atribuye tanta importancia. "Todo nuestro movimiento de pintura mexicana moderna —dice él— arranca de ese acto de rebeldía pedagógico-política. Fue tal acción, aún infantil, la que estableció nuestro primer contacto con los problemas vivos de México y del pueblo de México".

Es claro que este movimiento, que partía de pretextos pedagógicos —la inconformidad con el *Sistema Pillet* para la enseñanza del dibujo y los métodos ya caducos de la vieja academia porfirista— tenía un fondo eminentemente político. Fue llevado a efecto en plena época maderista y encabezado "por jóvenes revolucionarios que venían de participar activamente en la lucha política contra la dictadura porfiriana: José de Jesús Ibarra, Graciel Cabildo, Miguel Angel Fernández", etc.[5]

Con el triunfo de la huelga se establece la Escuela de Pintura al Aire Libre, de Santa Anita, que sólo tuvo un resultado artístico de interés: el de irritar a Orozco y de obligarlo a buscar en los antípodas del paisaje ("con los reglamentarios violetas para las sombras y verdenilo para los cielos") las "diosas radiantes" de sus prostíbulos y cabarés.

Pero, a la vez que pintan cuadritos impregnados de luz sin recetas académicas, dentro de lo que Orozco llamó después el "sagrado culto a la ignorancia", los jóvenes artistas contagiados por el ambiente de rebeldía que reinaba en el país, luchan clandestinamente contra la dictadura de Huerta. Después, y en distintas fechas, David Alfaro Siqueiros, Ignacio Asúnsolo, Emilio García Cahero y otros se incorporan a los contingentes armados de la Revolución. El Dr. Atl regresa de un nuevo viaje a Europa, entra clandestinamente al país, disfrazado de italiano, para derrocar a Victoriano Huerta, ayuda a fundar la Casa del *Obrero Mundial,* redacta manifiestos, teoriza, arenga a las masas, distribuye dinero en los barrios pobres y organiza los famosos Batallones Rojos. José Clemente Orozco, Miguel Angel Fernández y Romano Guillemín redactan e ilustran el periódico revolucionario *La Vanguardia.* Francisco Goitia se enrola en las tropas de Felipe Angeles y pinta —en 1916— ese cuadro precursor de la pintura moderna de México que es *El Baile de la Revolución,* así como los *Ahorcados,* y otras importantes obras.

En esta forma los artistas reciben directamente el aliento de la Revolución; toman contacto con la tierra y el hombre de México; absorben sus inquietudes y sus anhelos; se colocan, en suma, como antes lo hiciera Posada, en el terreno del pueblo, del que más tarde habrán de ser los intérpretes y voceros.

Refiriéndose a ello, en un escrito que tiene el valor de un gran testimonio, David Alfaro Siqueiros precisó: "El Ejército de la Revolución nos entregó la geografía, la arqueología, la tradición entera y el hombre de nuestra patria, en sus más directos, complejos y dramáticos problemas sociales. Sin esa participación no hubiera sido posible concebir y animar, más tarde, en toda su integridad, el movimiento pictórico mexicano".

Hacia los veintes, el movimiento revolucionario que derrocó las dictaduras de Díaz y de Huerta entra en una fase nueva. Las luchas intestinas por distintos matices e intereses diversos, que habían lanzado a unos jefes revolucionarios contra los otros, están prácticamente liquidadas.

Zapata, el guerrillero del Sur, había sido abatido a tiros, en una emboscada feroz. Carranza, el primer Jefe de la Revolución, había caído, también en forma trágica. Y Villa, recluido como agricultor acaudalado en su hacienda de Canutillo, esperaba su turno.

Electo Presidente de la República, Alvaro Obregón llega al poder sin opositores fuertes, dispuesto a realizar la obra constructiva que el país requería. Entre otras importantes medidas, crea la Secretaría de Educación Pública al frente de la cual pone —el 9 de julio de 1921— al filósofo *americanista* José Vasconcelos, que edita los *Clásicos* y lleva a cabo una labor cultural de gran trascendencia.

Dos meses más tarde, en septiembre de 1921, Diego Rivera regresa a México, después de un largo período de aprendizaje, de asimilación, de búsquedas y de creación propia, en España, Francia, Italia y otros países. Trae un bagaje cultural enorme, una experiencia pictórica de muchos años, y una sensibilidad que le permiten descubrir súbitamente el mundo nuevo: (exótico y suyo, extraño y propio, antiguo y moderno, de una riqueza plástica y humana capaz de aturdir al mismo Gauguin) que le ofrece su tierra.

Y Siqueiros, que desde 1919 viajaba por Europa, después de discutir en París con Diego Rivera, publica en la *Vida Americana*, de Barcelona, su *Manifiesto a los Plásticos de América* en el que pugna por "Un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehispánicas de América".[6]

Todo está listo en ese momento para que la pintura mural entre en escena. El nuevo régimen tiene necesidad de entablar un diálogo permanente con el pueblo —el diálogo que en Rusia se establece por medio del cine, del Teatro de masas y de la literatura revolucionaria— particularmente con los campesinos, para transmitirle su filosofía, su concepción de la historia, su manera de ser.

Se editan los *Clásicos* y se ofrecen funciones de ópera, en la plaza de toros, a los soldados de la Revolución. Pero no es con Platón ni con la Aida, que se puede llevar un mensaje de fe, de entusiasmo, de confianza en sus propias fuerzas a los campesinos y obreros de México. Sólo la pintura, y muy particularmente la pintura mural, en edificios públicos, sería capaz de dirigirse a las grandes masas iletradas pero de gran sensibilidad plástica, para ayudar a crear en ellas la conciencia cívica y nacional que la revolución democrática burguesa requería. Además, solamente los pintores que habían tomado participación activamente en la Revolución, que conocían la tierra y el hombre de México, podrían colocarse en el terreno del pueblo y hablar su propio lenguaje.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

No es pues, por casualidad, ni por un capricho de la historia, que los pintores mexicanos, realizando una de las más grandes revoluciones artísticas de todos los tiempos, cambian el cuadro de caballete, para amueblar las casas de los poderosos, por las paredes de los edificios públicos; sustituyen la naturaleza muerta y el paisaje bucólico por los problemas vivos de México, y colocan a los obreros y a los campesinos en el mismo lugar en que los artistas de antaño habían colocado a los dioses, a las diosas, y a todos los personajes importantes de las cortes celestiales y terrestres.

Este fenómeno no es el producto de la casualidad, sino la resultante dialéctica de los acontecimientos históricos desarrollados en México a partir de las luchas por la Independencia y que culminan en la Revolución de 1910-1920.

Alterando provisionalmente los factores del orden social, la revolución iniciada en 1910 eleva al campesino y al obrero, protagonistas de la lucha por la tierra y la libertad, al primer plano de las inquietudes sociales. Y a la vez que abre profundos surcos en los campos de México, la Revolución revela las reconditeces del país; muestra paisajes ignotos; rompe el velo que durante siglos había ocultado las entrañas de la tierra, llena de veneros y tesoros escondidos. Más que todo, señala la presencia del hombre que los filósofos y artistas de antes no habían tenido el genio —o la libertad— de presentir.

Esa misma revolución, contagió, con su ardiente fuego, a todos los que se le acercaron. Transmitió a los artistas sus nobles y avasalladoras ambiciones; llenó su pecho de generosas inquietudes; les insufló el entusiasmo de las pasiones heroicas sin el cual no se producen nunca las grandes obras del arte; en fin, dióles un ideal y los convirtió de *genios incomprendidos* o de simples productores de *mercancías estéticas* en mensajeros y casi demiurgos de una nueva era.

Animados por ese ideal y alucinados por el fuego que algunos de ellos habían traído no del cielo olímpico de la fantasía, sino de los campos de batalla, el fuego que todavía crepitaba en las viejas haciendas, en las grandes rancherías y en los humildes jacales incendiados, los artistas del 22 asieron ese México dramático y heroico que tenían ante sus ojos y lo trasladaron a los muros, donde lo hicieron revivir, para siempre, en llamas que ya ni el mismo tiempo podrá extinguir.

La pintura mural surge así, desde el primer momento, como una necesidad histórica, determinada por las condiciones e ideales de su época.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

Cuando comenzaron a decorar los muros de la Preparatoria, en el curso de 1922, el país se encontraba ya en una etapa pacífica, sin la cual no sería posible emprender tales obras. Pero las llamas de la Revolución crepitaban todavía, y el movimiento obrero se encontraba en pleno ascenso.

Zapata había muerto, pero el Plan de Ayala, en el cual prometía la tierra de los *monopolios feudales* a los "*ciudadanos de México*" que sólo eran "*dueños del terreno que pisaban*", seguía animando a miles y miles de campesinos pobres. Y la Constitución de Querétaro, con sus artículos 3º, 27, 123 y otros, continuaba infundiendo esperanza a los que por ella habían luchado.

El movimiento obrero manifestaba su fuerza en huelgas económicas y políticas: por el aumento de salarios, contra el pago de rentas —caso de Herón Proal, en Veracruz—; en solidaridad con los obreros de otros países, contra el Ayuntamiento por la falta de agua, etc.

Y tan fuerte e impetuoso era ese movimiento que Plutarco Elías Calles —por entonces Ministro de Gobernación— se vio obligado a declarar, en mayo de 1922 que: "Las aspiraciones populares ya no deben acallarse a cañonazos... Es obligación ineludible de los gobernantes respetar y garantizar a los ciudadanos el libre ejercicio de sus derechos, como el de huelga".

Al principio de su obra muralista, los pintores parecen ajenos a lo que ha sucedido y está sucediendo en su país. Diego Rivera, en el mismo lugar que el *Círculo Artístico* había escogido, en 1910, para realizar su primer mural, inicia la pintura moderna de México, con el tema de *La Creación* en que las alegorías católicas de la Fe, la Esperanza y la Caridad se mezclan con los símbolos paganos de la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza, la Sabiduría, la Comedia, la Danza.

Aleación heterogénea de paganismo y catolicismo donde los ángeles se sostienen sobre nubes junto al Zodíaco y las alegorías católicas de la Omnisciencia y de la Fuerza divinas se acogen a la sombra del Arbol de la Vida —común a diversas religiones y mitologías—, esta obra sólo tiene de mexicano la figura de algunos personajes conocidos, el sentido de monumentalidad y, posiblemente, la sugerencia del color. Por el tema y por la forma esta hermosa pintura es ajena al México que la Revolución acababa de descubrir.

Clemente Orozco pinta una *Maternidad* boticelesca rodeada de ninfas académicas, que se sostiene tan sólo por la monumentalidad de las formas, el dinamismo de la composición y la potencia de su vigoroso dibujo.

Aunque más directamente conectados con México, los demás artistas que convierten la Preparatoria en grandioso taller-museo, pintan temas religiosos, folklóricos o históricos. Fernando Leal pinta *La fiesta del señor de Chalma* en una encáustica que revela, desde el primer instante, un oficio sólido y un poderoso dominio del dibujo. Fermín Revueltas, recrea la *Fiesta de la Virgen de Guadalupe*, Alva de la Canal, la *Elevación de la cruz* y Jean Charlot, *La conquista de Tenochtitlán.*

En el mismo año, Roberto Montenegro decora la sala de recepción de la Secretaría de Educación Pública con temas orientalistas y más tarde pinta la escalera del ex convento de San Pedro y San Pablo con una *Fiesta de la Cruz* inspirada en el folklore, en los trajes indígenas y en el arte popular. Más o menos por la misma época, Carlos Mérida desarrolla el tema de la *Caperucita Roja* en el edificio de la antes referida Secretaría.

Pero el período de balbuceo es breve y sólo se alarga para los pintores a quienes no fue dable alcanzar la suprema meta de la creación artística.

Orozco, en un lapso de semanas, cuando mucho de meses, franquea, con un salto de tigre, el abismo de los siglos, y se integra rápida y sólidamente, hundiendo las raíces en la tierra, al drama de su tiempo, con esas imágenes patéticas de la Revolución mexicana que son: *La Trinchera, La Despedida, La Trinidad, Cristo destruyendo la Cruz, El Sepulturero* y los *Revolucionarios*, mural al que más tarde, en una pintura de caballete y en una litografía, llamará *Las Soldaderas.* Ensanchando su universo plástico con nuevos y contradictorios matices, satiriza a los poderosos y presenta a un Cortés fuerte y bondadoso que protege a la raza india.

Después, en una actividad que sólo se interrumpe con la muerte, deja el fuego de su rebeldía y de su protesta contra las injusticias del mundo, en la Casa de los Azulejos (actual Sanborn's), en la Escuela Industrial de Orizaba, en el Pomona College, de California, en el New School for Social Research y en el Museo de Arte Moderno de New York, en el Dartmouth College, de Hanover, en la *Katharsis*, de Bellas Artes, en Jiquilpan y en los siguientes edificios de Guadalajara: Universidad, Palacio de Gobierno y Hospicio Cabañas, donde crea ese *Hombre en Llamas* que es, sin duda, una de las obras maestras de la pintura de todos los tiempos.

Terminada *La Creación*, del Anfiteatro Bolívar, que el mismo Diego Rivera considera hoy de "una definida influencia italo-bizantina", el gran pintor se sitúa inmediatamente, con sus murales de la Secretaría de Educación Pública, en el corazón y en las entrañas de México.

A lo largo de ciento sesenta y ocho tableros "en los que poco a poco se desprende de las influencias recrea la vida del pueblo mexicano: en su trabajo, en sus fiestas, en sus luchas y en sus aspiraciones".

Aquí comienza, verdaderamente, ese acercamiento al obrero, al campesino, al soldado, que Diego Rivera no abandonará nunca y que le convierten en el pintor, por antonomasia, del pueblo mexicano.

La maestra rural, La liberación del peón, El mundo precortesiano, La lluvia y la sangre, fecundadoras del suelo, La Barricada y La noche de los pobres, henchidas todas de una honda ternura por el pueblo, constituyen verdaderas obras maestras de la pintura mural.

En un paréntesis rápido que abre a esta portentosa obra de la Secretaría de Educación Pública (1926-27), Diego Rivera va a Chapingo y pinta esa joya de unidad, de poesía, de dibujo y de color, de contenido y de forma que es la capilla de Chapingo.

Obra cumbre de la pintura de todas las épocas, este mural imposible de contemplar sin un temblor de emoción, es un canto lírico, pleno de poesía y amor a la Madre Tierra y a todos los que la trabajan.

Después, y por vez primera en la historia de la pintura (1929-35-1945), acomete la hazaña de cantar la epopeya de su pueblo en un tríptico gigantesco que comienza con el mito solar y humano de Quetzalcoatl

—el que da su sangre para que el hombre viva, se alimente y tenga una existencia bella—; se desarrolla en las luchas contra la dominación extranjera, y alcanza el total desenlace en la conquista plena de la libertad.

Tendrá más armonía la capilla de Chapingo; serán más clásicos los desnudos de Salubridad (1929-30); llegará a mayor virtuosismo colorístico en el Hospital de la Raza (1954), pero en este Tríptico de la escalera de Palacio alcanza Diego Rivera la cúspide de su fecunda carrera, pues en él logra fundir el pasado con el presente y la antevisión del futuro; prolonga la plástica antigua sobre bases modernas, dando lugar a un estilo que sin perder el entronque con la mejor tradición es absolutamente personal. El tema, extraordinariamente complejo, es tratado por Rivera en forma dialéctica, según sus concepciones materialistas de la historia, logrando, en conjunto, una obra de tremendo vigor plástico: combativa y plácida, dramática y con destellos de sano humor, de acento épico e incomparablemente bella.

En otro paréntesis, abierto el año de 1930 a sus murales de Palacio, Diego Rivera repite el tema de la Conquista, en Cuernavaca.

Durante su viaje, de 1931 a 34 a los Estados Unidos, realiza pinturas murales en San Francisco, Detroit, en el edificio de Rockefeller Center y en el New Worker's School de Nueva York. La historia del pueblo americano, las luchas obreras, el dominio de la naturaleza por el hombre, la fábrica, constituyen, a grandes rasgos, la temática de estos murales. Como se sabe, el fresco del Rockfeller Center fue destruído a causa del retrato de Lenin que el autor había pintado en él.

De regreso a México, Diego Rivera repite el tema del Rockefeller Center, en un tablero que está en el Palacio de Bellas Artes y pinta la sátira del Carnaval en Huejotzingo, para el Hotel Reforma, que puede verse ahora en la Galería de Arte Mexicano.

David Alfaro Siqueiros es de los tres grandes pintores el que, en la primera época, realiza una obra de más escasa dimensión. En la Preparatoria, pinta al fresco el *Entierro de un Obrero*, de clima dramático, en que se ven una hoz, un martillo y una estrella roja. Y realiza dos tableros más: uno, denominado *Los Elementos*, representa a una mujer con alas, pero con expresión de Dolorosa, que tiene más de obrera fabril que de ángel (o una síntesis de ambos); el otro, sin título, es un hombre de bigotes, que bien podría ser un proletario con una aureola. Pero hay en estas obras algo muy especial hacia lo cual el pintor ha llamado siempre la atención: la superficie cóncava en que están realizadas.

Mientras sus colegas —dice Angélica Arenal, esposa del artista, en un esbozo biográfico publicado en 1947 ([8]) "...escogen paños exclusivamente verticales, simples partes arquitectónicas, él inicia su tarea en la sección integral del edificio que le ha sido señalado, pintando, antes que nada, una bóveda. De manera aún instintiva, se enfrenta a un problema sobre el que más tarde había de expresar lo siguiente: "Pintura mural es la pintura del espacio arquitectural y no la de simples paredes o paños autónomos."

Perseguido por actividades políticas que le ponen en contacto directo con el movimiento obrero, David Alfaro Siqueiros emigra a Estados Unidos donde realiza, en Los Angeles, dos murales exteriores. Aquí utiliza el pintor, por primera vez, "el proyector eléctrico para los trazos y el aerógrafo para la cubertura de grandes superficies y el modelado de formas".

En Argentina, pinta un mural en la población de Don Torcuato. De nuevo en Estados Unidos (1936) funda el Taller Experimental, donde lleva a la práctica numerosos ensayos. Combate en la guerra de España. Viaja por la Italia de Mussolini en una "misión peligrosa". En un corto viaje a México, pinta, en equipo constituido por Luis Arenal, Pujol, José Renau, Miguel Prieto y otros, el mural del Sindicato de Electricistas, que él mismo considera "un paso adelante en el camino de un realismo integral para la pintura mural de contenido revolucionario". Perseguido por actividades anti-trotsquistas, busca refugio en Chile, donde deja su grandioso mural *Muerte al Invasor* y, de paso hacia México, pinta en La Habana tres pequeños murales.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

La cantidad de comprender ciertas particularidades de la pintura mural de esa época nos obliga a detenernos en las formas de organización, creadas por los mismos artistas, que en gran parte influyeron en su contenido.

Ya vimos que la pintura mural es el fruto directo, inmediato, de la Revolución mexicana. Ella ofrece a los pintores una temática rica y nueva. Pone a su disposición los muros de los edificios públicos. Les insufla un ideal revolucionario, convirtiendo a los artistas, antes bohemios, individualistas, que sólo obedecían a su propia *inspiración*, en artistas ciudadanos, responsables, con una misión social bien definida. Pero al llegar a este nivel, los artistas se salen de su propio horizonte y llevan más lejos su mirada. De los ideales de la Revolución mexicana, que son los ideales de una Revolución democrática burguesa, que tiene por metas la reforma agraria y el desarrollo del capitalismo, bajo la hegemonía de una burguesía nacional, los artistas pasan a los ideales de la Revolución proletaria.

Oigamos lo que a este respecto dice Clemente Orozco en su imprescindible *Autobiografía:* "Siqueiros había tomado contacto con las ideas radicales de Europa. Siendo attaché militar de la representación diplomática mexicana en Barcelona, pronunció un discurso subversivo en los funerales de un anarquista mexicano llamado Del Toro, asesinado por la policía. Fue expulsado y vivió luego en Argenteuil, Francia, donde asistía a los mítines de obreros comunistas. Allí fue donde absorbió las ideas del *Manifiesto*, y cuando vino a México, en 1921, llamado por Vasconcelos, *ya traía todo un plan de arte revolucionario que fue el mismo que nos propuso*".

Refiriéndose concretamente al Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México organizado en 1923 por Siqueiros y sus colegas, dice el mismo Orozco: "Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores fue la constitución de su Sindicato de Pintores y Esculto-

res cuyas ideas quedaron condensadas en un Manifiesto extraordinariamente importante y de las cuales *se derivó la influencia que se ha hecho sentir por dos décadas* y que ha sido combatida vanamente por los pintores más jóvenes".

"El sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia, pues no era una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero.

"*Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos, un manifiesto* del sindicato dirigido a los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieron al servicio de la burguesía". (Todos los subrayados son nuestros. A. R.).

Orozco se burla, a continuación, de las consignas del *manifiesto* particularmente de las que hablaban de la *socialización del arte*, repudio de la pintura de caballete, etc.; sin dejar de reconocer la influencia que por el espacio de dos décadas ejerció en la pintura de México.

Además del Sindicato los pintores fundan, en 1923, la "Cooperativa de Producción Francisco Tresguerras"; en 1924 editan *El Machete* con grabados de Siqueiros, Orozco, Xavier Guerrero y otros. Posteriormente organizan el *Grupo Solidario del Movimiento Obrero.*

Los dos últimos se integran al movimiento sindical, dirigen huelgas, ocupan puestos importantes en los sindicatos, van a la U. R. S. S., participan en Congresos internacionales y con Diego Rivera, que también visita Moscú, se integran al Partido Comunista.

La *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), la *Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra*, el grupo "30-30", etc., son otras tantas organizaciones que influyeron, simultáneamente en el Arte y en la vida cívica del país.

Si no se tiene en cuenta este movimiento, del que la pintura mural fue causa y efecto, difícilmente se comprenderá la persistencia de este arte público, monumental, de contenido revolucionario, que aún hoy extraña a tanta gente.

Durante las dos décadas a que se refiere Orozco la pintura mural fue practicada, en alta escala, no sólo por los grandes maestros del muralismo sino por muchos otros artistas cuyos nombres están indisolublemente ligados a la historia de esta forma de expresión.

He aquí, enumerados escuetamente —porque sólo un libro completo, cada vez más necesario, podría acometer la empresa de estudiar y comentar las numerosas obras de este período— algunos de los artistas que realizaron pintura mural en esa época:

FERNANDO LEAL: frescos, hoy destruídos en la Secretaría de Salubridad (1927); *Exaltación de Bolívar*, en La Preparatoria (1930), un mural anti-imperialista *Neptuno encadenado* (1935), también destruído, en el Instituto Nacional de Panamá, y un fresco en una residencia particular.

FERMÍN REVUELTAS: *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922) en la Preparatoria, *Símbolos del trabajo* (1932) en "El Nacional", (hoy destruidos); una *Alegoría de la producción* (1933) en el Banco Nacional Hipotecario, y vitrales para una organización campesina de Hermosillo.

RUFINO TAMAYO: *Motivos revolucionarios* (1930) en el Museo Nacional de Arqueología e Historia, *Motivos musicales* (1933) en el antiguo Conservatorio.

MANUEL RODRÍGUEZ LOZANO: serie con el tema de la muerte (1933) en una residencia privada. (Isabel la Católica Nº 30, México, D. F.) *La Piedad* (1942) en la Penitenciaría.

JEAN CHARLOT: *Combate de los españoles en el Gran Templo de Tenochtitlán* (1922) en la Preparatoria. Según una inscripción hecha por el autor en su obra, este mural es el primer fresco pintado en México después de la Colonia, pero está ya demostrado que esto no corresponde a la verdad. *Cargadores y lavanderas* (1923) en el patio de la Secretaría de Educación Pública.

ROBERTO MONTENEGRO: *La Fiesta de la Santa Cruz* (1922-23) en el ex convento de San Pedro y San Pablo. Pinturas con motivos orientalistas en la Secretaría de Educación Pública y otros murales: Biblioteca Hispanoamericana, teatro de la Escuela Nacional de Maestros, Secundaria 6, Escuela Benito Juárez y vitrales para la Universidad de Nuevo León, en Monterrey.

DR. ATL y ADOLFO BEST MAUGARD: (1922) frescos en el ex convento de San Pedro y San Pablo.

ANGEL ZÁRRAGA: (1927-28) murales en la Legación de México, en París.

PABLO O'HIGGINS, ANGEL BRACHO, ALVA GUADARRAMA, ANTONIO PUJOL, PEDRO RENDÓN y hermanas GREENWOOD: decoraciones varias en el Mercado Abelardo Rodríguez (1935-36).

AURORA REYES, RAÚL ANGUIANO, GONZALO DE LA PAZ PÉREZ, IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO y EVERARDO RAMÍREZ: en el Centro Escolar Revolución.

ALFREDO ZALCE, LEOPOLDO MÉNDEZ, PABLO O'HIGGINS y FERNANDO GAMBOA: Talleres Gráficos de la Nación.

XAVIER GUERRERO: Murales de grandes dimensiones, en la Escuela México, de Chillán, en Chile.

RAMÓN ALVA DE LA CANAL: *Elevación de la Cruz* (1922) en la Preparatoria; *Vida de Morelos*, en la isla de Janitzio.

RAMÓN ALVA GUADARRAMA: Mercado Abelardo Rodríguez, y murales en una escuela de la Colonia Pro-Hogar.

AMADO DE LA CUEVA: *Los Toritos* y *Los Danzantes* (1923-26) en el Patio de la Secretaría de Educación Pública.

Alfredo Zalce: Vestíbulo de la Escuela Industrial para Mujeres (1933) y, con Isabel Villaseñor, la fachada de la Escuela de Ayotla, en Tlaxcala.

Máximo Pacheco: decoraciones murales en la Biblioteca del Dr. Puig Cassauranc; Escuela Cuauhtémoc, Escuela de San Jacinto, Escuela Plutarco Elías Calles, en Portales, Centro Nocturno para obreros Vasco de Quiroga; la Delegación de Azcapotzalco, con O'Gorman. La Escuela Industrial de Jiquilpan.

Guerrero Galván: Decoraciones murales en dos escuelas de Alamos y Portales y mural en la Universidad de Nuevo México (1942).

Julio Castellanos: Fresco *El Cielo y el Infierno* (1933) en la Escuela Melchor Ocampo, de Coyoacán. *La vida y la muerte*, con Juan O'Gorman, en una escuela de Peralvillo.

Juan O'Gorman: Aparte de otros murales, hoy destruídos, pintó los tableros grandes, con la historia de la Aviación, que estuvieron en el Puerto Aéreo, y el gran mural, con la historia de Michoacán, en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro.

Carlos Mérida: *La Caperucita Roja* (1922-23) en la Biblioteca de la Secretaría de Educación Pública.

Roberto Reyes Pérez: Decoraciones en escuelas de la Delegación de General Anaya y de Portales.

Juan Manuel Anaya: Decoración en el Salón de Actos de la Escuela de Portales.

Raúl Anguiano: *La Trinidad*, Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo.

Chávez Morado, Feliciano Peña y Francisco Gutiérrez: murales, hoy destruídos en el Palacio de Gobierno de Jalapa.

Antonio Ruiz: mural en el Sindicato de Cinematografistas.

Jorge Gonzalez Camarena: Dos paneles, sobre *La Vida* (1941) en el Edificio Guardiola, de México.

Castro Pacheco: diversos murales en escuelas de Yucatán.

Joaquín Clausell: en la soledad de su estudio pinta un mural suigéneris, que es una sucesión de cuadritos yuxtapuestos y sobrepuestos, en los cuales da forma a sus románticas alucinaciones.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

Cuando señaló el lapso de *dos décadas*, sobre el cual se extiende la influencia ideológica del núcleo organizador de la pintura mural, Clemente Orozco no habló arbitrariamente, ni al azar.

La fecha que cierra el referido lapso corresponde, casi exactamente, al fin del período gubernamental del Presidente Cárdenas y, por lo tanto, al comienzo de una política nueva, basada, como se sabe, en la llamada *Unidad nacional*, en el establecimiento de relaciones cordiales con la Iglesia, en el desarrollo intenso y extenso del gran capital, y en el reflujo del movimiento obrero.

Los maestros, creadores del movimiento muralista siguen fieles, durante cierto tiempo a la tradición que iniciaron. Mas, de un modo general, comienza a efectuarse una desbandada ideológica, y una ruptura casi total con el antiguo cuerpo de doctrinas que animó el muralismo de las dos primeras décadas.

Poco a poco, la historia por la historia, la arqueología, la exaltación sistemática del *paraíso* precortesiano, la abstracción, el no objetivismo, la propaganda comercial, comienza a apoderarse de los murales, imprimiendo un rumbo nuevo al movimiento iniciado, en las circunstancias ya relatadas, el año de 1922.

Continuando la grandiosa Enciclopedia del conocimiento humano, que es su obra, Diego Rivera devela el misterio de la corriente sanguínea, en sus frescos de Cardiología. Evoca, en el *Sueño de una Tarde Dominical* (Hotel del Prado), los sucesos y los personajes de la ciudad de México y recrea el mundo precortesiano en sus bellos murales del segundo piso del Palacio Nacional.

La historia del teatro, de los deportes, de la lucha del hombre mexicano por el agua, constituyen otras páginas del gran libro de la Vida a que el maestro de Chapingo pone una nota nueva de rebeldía y de protesta, con su mural transportable sobre la guerra.

A partir de 1942, Orozco interpreta la parte destructora negativa del Apocalipsis en los murales gigantescos y bóvedas del Templo de Jesús. Inicia, en México el muralismo exterior, al aire libre, con el mural semiabstracto, de la Escuela Nacional de Maestros, donde pinta, también, unos murales alusivos a la enseñanza. Abre un paréntesis a su obra seria con el divertissement satírico del Turf Club; pinta su vigoroso y anticlerical Juárez en el Castillo de Chapultepec y pone un punto final glorioso a su incomparable producción artística con la Abolición de la Esclavitud, en la Sala del Poder Legislativo, de Guadalajara y dejando apenas abocetada su optimista *Primavera*.

De regreso a México, después de sus viajes por América Latina, David Alfaro Siqueiros funda el Centro de Arte Realista de México y pinta de acuerdo con sus nuevas ideas sobre el neo-realismo el *Cuauhtémoc contra el mito*, y la *Democracia y el Fascismo*, este último en Bellas Artes. Comienza el mural, que todavía no termina, de la Ex-Aduana de Santo Domingo. Emprende unos murales, en San Miguel Allende, que es obligado a dejar truncos. Aborda, de nuevo, el tema de Cuauhtémoc en los dos tableros de Bellas Artes: Tormento y Apoteosis. Realiza un mural en el Instituto Politécnico y hace ensayos de pintura al exterior en la Ciudad Universitaria.

La pintura mural, que en una época pareció estancarse, adquiere un impulso nuevo, aunque con matices distintos, reuniendo a una pléyade de artistas, muchos de ellos jóvenes, otros llegados de España y de América Latina, que resulta abrumador enumerar.

A sabiendas de que olvidamos a muchos, pues en la actualidad se pintan murales en todas partes de México, recordamos a los siguientes artistas que en los últimos años han pintado murales en diversos lugares de la República:

Fernando Leal: en la Capilla del Tepeyac, en la estación del Ferrocarril de San Luis Potosí y en el templo dominico de la misma ciudad. Manuel Rodríguez Lozano: en la Penitenciaría y en el edificio Itur-

be. TAMAYO: en Bellas Artes y en un edificio del Paseo de la Reforma. FEDERICO CANTÚ: en una iglesia de San Miguel Allende, en el ex-templo de San Diego y en una residencia privada. ANGEL ZÁRRAGA: Catedral de Monterrey, Club de Banqueros de México y Biblioteca México, de la Ciudadela, D. F. RAMÓN CANO: varios murales, al fresco, en el Ingenio de El Mante. XAVIER GUERRERO: en el Cine Ermita, y en el Multifamiliar Juárez, ALFREDO ZALCE: en el Museo de Morelia (En la ciudad hay varios murales pintados por discípulos de aquel artista, entre ellos, algunos extranjeros). CHÁVEZ MORADO: en una escuela de la Calzada Melchor Ocampo, en la Ciudad Universitaria, en el Nuevo Edificio de Comunicaciones y en un laboratorio de la Calzada de Tlalpan; JUAN O'GORMAN: la Biblioteca de la Ciudad Univeristaria y Comunicaciones. JORGE GONZÁLEZ CAMARENA: Banco Mercantil de México, Cervecería Modelo, de México, edificio de la Calle Venustiano Carranza y Seguro Social. FEDERICO SILVA: Escuela Normal, Instituto Politécnico. ALVA DE LA CANAL: Secretaría de Marina. LEOPOLDO MÉNDEZ y PABLO O'HIGGINS: Maternidad del Seguro Social. PABLO O'HIGGINS, ZALCE e IGNACIO AGUIRRE: en Caltzontzin, Michoacán; y O'HIGGINS y AGUIRRE en Atarasquillo, Estado de México; GABRIEL FERNANDEZ LEDESMA: Hotel del Prado. LUIS ARENAL: Chilpancingo. FERNANDO (?) VILLASEÑOR: Restaurante de Ixmiquilpan. CUEVA DEL RÍO: Patronato Indígena del Valle del Mezquital y Chilpancingo. MIGUEL PRIETO: Tonantzintla. JOSÉ RENAU: Hotel de la Selva, Cuernavaca. TARAZONA: en el Palacio de Cortés en Cuernavaca y Palacio de Gobierno en Saltillo, GARCÍA NAREZO: murales exteriores en la calle de Caracas, y en una estación termoeléctrica de Villa Obregón. JORGE OLVERA: escuelas en Ixtapa y Tuxtla Gutiérrez (Chiapas), en la Confederación Campesina de Puebla y con FELICIANO PEÑA, en la Escuela Francisco I. Madero, de esta capital. FABREGAT: iglesia de Coyoacán. MARÍA ELISA RODRÍGUEZ: varios murales en iglesias de Monterrey. X. PEÑA: Hotel de Cuernavaca. ISAURO SOLÍS: Palacio de la Cultura, de Tuxtla Gutiérrez. VENTURA CRUZ: en el Instituto Botánico, de Chiapas. VICARIO ROMÁN: en el Hotel Bonampak, de Tuxtla Gutiérrez. TEODORO CANO: en la emisora de Poza Rica. EPENS: en la Ciudad Universitaria. GUILLERMO MONROY: Escuela Belisario Domínguez, de Tuxtla, y en el nuevo edificio de Comunicaciones. FANNY RABEL: Imprenta de Coyoacán. GORDILLO: edificio de Bienes Nacionales y nuevo Edificio de Comunicaciones. NORBERTO MARTÍNEZ: en Cuernavaca. LORENZO MORALES LANDYN: Banco de la calle Venustiano Carranza. JOSÉ GUTIÉRREZ: Instituto Politécnico. JESÚS ALVAREZ AMAYA: Hotel Mayapan, de Chichén-Itzá, Yuc. BENJAMÍN MOLINA: en una residencia de Tlalpan. LUIS GARCÍA ROBLEDO: en la Escuela Manuel M. Ponce y en el nuevo edificio de Comunicaciones. GARCÍA BUSTOS, ESTRADA, GUILLERMO MONROY, JORGE BEST, y RINA LAZO han realizado, en equipo, varios murales, en Matamoros, Pue. En una escuela de Mérida hay varias pinturas murales de cuyos autores no recordamos los nombres. El Museo de Campeche tiene murales de un pintor extranjero, y en Guadalajara hay un movimiento muralista joven que es menester tener en cuenta.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

La enumeración es seca y, por larga, fastidiosa, pero resulta grato saber que la forma más alta de la pintura ha encontrado en México, últimamente, tan nutrido número de cultores.

Aún en la época del Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios y del *Machete*, la pintura mural de México no dejó nunca de manifestar, en su conjunto, aquellos matices de forma y de contenido, que cada uno de los grandes maestros y sus discípulos le aportaban: plácida y optimista, en Rivera; angustiosa y escéptica, en Orozco; vehemente y rebelde, en Siqueiros. Pero, en conjunto se orientaba hacia un propósito común: cooperar a la formación de una nueva conciencia nacional; combatir las injusticias sociales; ayudar a redimir al paria, al desposeído y contribuir, en suma, como dijo Orozco, a "La creación de un mundo nuevo".

También en la técnica así como en el estilo, tan personal en los tres más importantes maestros, había particularidades que distinguía a los unos de los otros: elaboración minuciosa de las formas hasta su traslado definitivo al muro, en Rivera; libertad creativa y cierta espontaneidad hasta en el momento de pintar, en Orozco; pero el fresco, después de los primeros ensayos a la encáustica, era el procedimiento generalizado.

En la última década se abren a la pintura mural diferentes rutas, cada cual la más disímbola, con procedimientos más opuestos y propósitos más antagónicos.

Fernando Leal y Federico Cantú decoran iglesias abiertas al culto. Jorge González Camarena pinta un mural, para una cervecería, en el que aparecen, como personajes importantes: las marcas de cervezas: "Corona" y "Negra Modelo". Zárraga pinta el Club de Banqueros. Carlos Mérida abre la era de la decoración mural abstracta. Diego Rivera exacerba su culto al pasado. O'Gorman y otros repiten, por doquiera, los jeroglíficos y símbolos de la plástica precortesiana.

¿Búsqueda de rutas nuevas? ¿Definición de personalidades? ¿O simple evasión de los grandes problemas humanos y de las responsabilidades sociales que constituían la esencia de la plástica mexicana en sus heroicos comienzos?

De todo hay un poco, pero es indudable que en lo último es donde hay que buscar la explicación para el laberinto en que se encuentra la pintura mural de nuestros días.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

Con su retorno a México, después de la permanencia en Chillán, el autor de *Cuauhtémoc contra el mito*, coloca en el orden del día el problema de los nuevos materiales plásticos, el abandono de la superficie rectangular en los muros, el reemplazo de las antiguas formas de composición por otras nuevas, y la utilización de nuevos instrumentos para pintar.

Al fresco tradicional, opone Siqueiros la piroxilina, el silicón, la vinilita. Y para extender el conocimiento y el uso de estos materiales, ayuda a crear un taller de investigación, en el Politécnico, que durante

años funcionó bajo la dirección de José Gutiérrez. En vez de las antiguas herramientas (el pincel, el lápiz, la paleta), preconiza un instrumental moderno complicado que consiste en pistolas de aire, andamiajes móviles, como ascensores; aparatos de proyección, etc.

Escandalizando a muchos, usa la cámara fotográfica, así como la cinematográfica, como elementos de observación de la realidad y convirtiendo esta práctica en teoría proclama que el pintor que desaproveche el aporte documental de aquellos elementos, es como un médico contrario al uso de la radiografía.

Deseoso de obtener un realismo más intenso, "más verdadero" —dice— y más humano, que actúe directamente sobre el espectador provocando en él una emoción decuplicada, Siqueiros piensa en una pintura mural de nuevo tipo. Algo como una cinematografía plástica, animada de movimiento, y capaz de envolver al espectador en ese mismo movimiento, que dé la impresión de salir del propio muro, en búsqueda de una perspectiva inversa, es decir en proyección dinámica, hacia el espectador.

Para tal finalidad (que a eso va también el uso de material de amplios recursos, como los plásticos, con los cuales se pueden obtener texturas y calidades rugosas, lisas, transparentes, opacas, brillantes) Siqueiros subvierte las reglas clásicas de la composición y se acerca al muro con principios nuevos.

En vez de iniciar la composición partiendo de los elementos académicamente establecidos, como la sección de oro o divina proporción y la puerta armónica, a las que llama recetas convencionales, falsas y absurdas, el pintor compone partiendo de los ángulos de visibilidad que corresponden concretamente a cada mural.

Expresándolo con sus propias palabras "la única forma de composición en la pintura mural, es la siguiente: sumisión al tránsito normal del espectador, en la *topografía* de la arquitectura correspondiente".

Ya no se trata pues, únicamente, de ajustar el tema a la naturaleza del edificio, sino de componer de acuerdo con las posibilidades y necesidades del espectador, en relación al espacio del mismo edificio.

Todo esto conduce hacia la realización de una pintura mural destinada a formar una unidad intrínseca e indestructible con el espacio arquitectónico de que se dispone. Esto constituye una de las máximas preocupaciones formales de este artista.

"Orozco —escribió Siqueiros un día— fue el único en dar un paso importante hacia la concepción de la pintura mural como pintura del espacio arquitectural frente al inmóvil y plano panneaux."

Siqueiros pretende llevar esa actitud hacia sus últimas consecuencias, realizando, de hecho una pintura de aquel tipo e inaugurando lo que en su opinión constituye la fase superior del muralismo.

Estas teorías encuentran su más completa expresión en la gran pintura mural —seguramente la más importante de sus obras realizadas en México— que el inquieto artista, en la fase más madura de su carrera, ha realizado en el Hospital de la Raza de esta ciudad.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

Las teorías, búsquedas e inquietudes de Siqueiros comienzan, al fin a encontrar eco en la mayoría de los pintores mexicanos.

Diego Rivera, el más apegado a los procedimientos clásicos, particularmente al fresco, que ha sido su forma de expresión por excelencia, utilizó el polistereno en el cárcamo del Depósito de Agua del Lerma; Silva, Gutiérrez y muchos pintores jóvenes, pintan con los nuevos materiales plásticos.

La pintura mural en exteriores, que Siqueiros practica por primera vez en 1932 en *Plaza Art Center*, de California, nace en México en el muro cóncavo de la Escuela Nacional de Maestros, realizado el año de 1947, por Orozco.

Comprendiendo que un muro exterior requiere nuevos materiales el gran pintor hizo adherir a la superficie del muro barras de aluminio, acero y latón, fragmentos de cristal, etc. Esta pintura inaugura también el trabajo en equipo, comandado a distancia por el maestro, que da su indicación a la manera de un director de orquesta.

Hoy la pintura en muros exteriores está en el orden del día: el mural de Silva, en el Instituto Politécnico; todos los murales de la Ciudad Universitaria y del nuevo edificio de Comunicaciones; un mural de Ignacio Aguirre, en las Lomas; otro de García Nareza, en la calle de Caracas; el de Rivera, en el Teatro Insurgentes; los trabajos de Carlos Mérida, han sido realizados en exteriores. Algunos de ellos con los materiales más modernos; silicón, polistereno, vinilita. Otros, con los más antiguos: el mosaico bizantino y azteca.

Carlos Mérida usa el cemento policromado y en relieve; Chávez Morado, materiales vidriados; O'Gorman, piedras de colores provenientes de todo el país.

Con tal motivo, se ha abierto una gran discusión entre los pintores. Siqueiros, acusa a los *bizantinos* de retrógrados. Los otros alegan que sus procedimientos no son duraderos.

Joel Marrokin dirige severas críticas a esta "tapicería de piedras", como algunos llaman al revestimiento de mosaico de los edificios de la Ciudad Universitaria y de Comunicaciones.

"El rendimiento formal de este experimento, dice, es lamentable y en él se unen estrechamente concertados y en admirable contubernio lo desvaído del dibujo, con lo desvaído del color y las ideas desvaídas".

No podríamos decir que eso sea "calidad" o "defecto" inherente al mosaico en sí mismo. "Los materiales, dice Siqueiros, son determinantes y generadores", pero la verdad es que estos revestimientos se acercan demasiado a una función meramente decorativa. En algunos casos parecen hechos para esconder la arquitectura.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

Es indudable que la pintura mural de nuestros días se halla en una época de crisis, pues de otro modo no se comprende que una forma tan noble y elevada de la plástica, sirva para exaltar las excelencias de ciertas marcas de cerveza... o para no decir nada.

Destinada, otrora, a contribuir a la "creación de un mundo nuevo", la pintura mural de varios artistas contemporáneos tiene una función meramente decorativa, abstracta, que no puede ser gustada ni sentida y mucho menos comprendida por el público que la paga y a quien ella se dirige.

Por otro lado, el abuso de las formas arqueológicas, las vuelven cada vez más ajenas a los problemas palpitantes del momento y más ininteligible para las grandes masas.

Pero a la vez, están surgiendo, día a día, nuevos contingentes de artistas jóvenes, que sin doblarse a las imposiciones del comprador, del contratante, y de las ideas en boga, imprimen a la pintura mural el sello de sus nobles aspiraciones.

Pese a desviaciones lamentables y peligrosas, la pintura mural, como un día nos lo dijo Orozco, sigue siendo [9]:

"La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura. Es, también, la más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal, ni puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para *todos*".

NOTAS

(1) Contra la opinión de los historiadores del arte y arqueólogos, Agustín Villagra, apoyado en estudios y experiencias personales, asegura que las pinturas del antiguo México fueron ejecutadas al fresco. (Ver ARTES DE MEXICO, Nº 2).
(2) "Pintura Mexicana Contemporánea" Luis Cardosa y Aragón.
(3) "El Arte Moderno y Contemporáneo". Justino Fernández.
(4) Los Campesinos en sus Dos Epocas. Talleres Gráficos de la Nación.
(5) "El Muralismo en México", por David Alfaro Siqueiros. *Colección Enciclopedia Mexicana del Arte.*
(6) "El Arquitecto" citado por Justino Fernández en *"El Arte Moderno en México"*.
(7) Ver Catálogo de la exposición del Artista en Bellas Artes, 1947.
(8) Angélica Arenal. Siqueiros. 70 Obras recientes, INBA. 1947.
(9) Entrevista publicada en la Revista "Así" en 1943 y transcrita en el Catálogo del "Autorretrato".

A G R A D E C I M I E N T O S:

ARTES DE MEXICO agradece a las siguientes instituciones y personas el material gráfico que prestaron para la realización de este número:

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.
MUSEO DE ARTES E INDUSTRIAS POPULARES.
SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, NORTHAMPTON, MASS.
DALLAS MUSEUM OF FINE ARTS, DALLAS, TEXAS.

Sr. Diego Rivera.
Sr. David Alfaro Siqueiros.
Sr. Pablo O'Higgins.
Sr. Fernando Leal.
Sr. Juan O'Gorman.
Sr. José Chávez Morado.
Sr. Jorge González Camarena.
Sra. Dolores Alvarez Bravo.
Sra. Ruth Rivera.

I L U S T R A C I O N E S

José Clemente Orozco:

32 Maternidad. Fresco. 1923. Escuela Nacional Preparatoria. Foto Agustín Maya.

33 Las soldaderas. Fresco. 1923. Escuela Nacional Preparatoria. Foto Agustín Maya.

34 La despedida. Fresco. 1923. Escuela Nacional Preparatoria. Foto-Color Agustín Maya.

35 Hernán Cortés y Malintzin. Fresco. 1926. Escuela Nacional Preparatoria. Foto Agustín Maya.

36 La trinidad: Campesino, obrero y soldado. Fresco. 1923. Escuela Nacional Preparatoria. Foto Agustín Maya.

37 El Hombre. Fresco. 1936. Cúpula del auditorium de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jal. Foto Heilig y Korporal.

38 El pueblo y los falsos líderes. Fresco. 1936. Auditorium de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jal.

39 Hidalgo. Fresco. 1937. Palacio de Gobierno. Guadalajara, Jal.

40 Hidalgo. Fresco. 1937. Fragmento. Palacio de Gobierno. Guadalajara, Jal.

41 El militarismo y el clero. Fresco. 1937. Palacio de Gobierno. Guadalajara, Jal. Foto Heilig y Korporal.

42 El hombre en llamas. Fresco. 1938-39. Cúpula del Hospicio Cabañas. Guadalajara, Jal.

43 El hombre en llamas. Fresco. 1938-39. Cúpula del Hospicio Cabañas. Detalle. Guadalajara, Jal. Foto Víctor Arauz (las líneas de puntos indican las zonas de restauración a que se ha sometido el mural).

44 El hombre. Fresco. 1938-39. Detalle. Cúpula del Hospicio Cabañas. Guadalajara, Jal. Foto Víctor Arauz.

45 Alegoría de la mexicanidad. Fresco. 1940. Biblioteca Gabino Ortiz. Jiquilpan, Mich. Foto Heilig y Korporal.

46 Fusilamientos. Fresco. 1940. Biblioteca Gabino Ortiz. Jiquilpan, Mich.

47 Después del combate. Fresco. 1940. Biblioteca Gabino Ortiz. Jiquilpan, Mich.

48 Combate. Fresco. 1940. Biblioteca Gabino Ortiz. Jiquilpan, Mich.

49 La "acordada". Fresco. 1940. Biblioteca Gabino Ortiz. Jiquilpan, Mich.

50 Las riquezas nacionales. Fresco. 1941. Suprema Corte de Justicia de la Nación. Foto Agustín Maya.

51 Luchas proletarias. Fresco. 1941. Suprema Corte de Justicia de la Nación. Foto Agustín Maya.

52 Juárez, el clero y los imperialistas. Fresco. 1948. Museo de Historia de Chapultepec. Foto Heilig y Korporal.

53 El diablo atado. Fresco. 1942-44. Templo de Jesús.

54 Cristo destruye su cruz. Fresco. 1932-34. Biblioteca Baker. Dartmouth College. Hanover, New Hampshire, E.U.A.

55 Dioses del mundo moderno. Fresco. 1932-34. Biblioteca Baker. Dartmouth College. Hanover, New Hampshire, E.U.A.

56 Hispanoamérica ante el imperialismo. Fresco. 1932-34. Biblioteca Baker. Dartmouth College. Hanover, New Hampshire, E.U.A.

57 Migraciones indígenas. Fresco. 1932-34. Biblioteca Baker. Dartmouth College. Hanover, New Hampshire, E.U.A.

David Alfaro Siqueiros:

58 Retrato de la burguesía. Piroxilina. 1939. Casa del Sindicato Nacional de Electricistas. Foto Alvarez Bravo.

59 Cuauhtémoc contra el mito. Piroxilina. 1944. Casa particular. Sonora No. 9.

60 Nueva democracia. Piroxilina. 1945. Palacio de Bellas Artes. Foto Agustín Maya.

61 Nueva democracia. (Complemento lateral derecho). Piroxilina. 1945. Palacio de Bellas Artes.

62 Nueva democracia. (Complemento lateral izquierdo). Piroxilina. 1945. Palacio de Bellas Artes.

63 Patricios y patricidas. *El imperialismo y el feudalismo.* Detalle. Piroxilina. Ex Aduana de Santo Domingo. Foto Guillermo Zamora.

64 Cuauhtémoc redivivo. Vinilita. 1951. Palacio de Bellas Artes. Foto Guilermo Zamora.

65 Cuauhtémoc redivivo. *Tormento.* Vinilita. 1951. Palacio de Bellas Artes.

66 Cuauhtémoc redivivo. *Tormento.* Vinilita. 1951. Detalle. Palacio de Bellas Artes. Foto Guillermo Zamora.

67 El hombre amo y no esclavo de la técnica. Vinilita. 1952. Instituto Politécnico Nacional.

68 Por una seguridad completa y para todos los mexicanos. Vinilita y piroxilina. 1954. Fragmento Hospital de la Raza. Foto Guillermo Zamora.

69 Por una seguridad completa y para todos los mexicanos. Vinilita y piroxilina. 1954. Hospital de la Raza. Foto Guillermo Zamora.

70 Por una seguridad completa y para todos los mexicanos. Vinilita y piroxilina. 1954. Fragmento Hospital de la Raza. Foto-color Guillermo Zamora.

71 Muerte al invasor. *Galvarino y Bilbao.* Piroxilina. 1941-42. Biblioteca de la Escuela México. Chillán, Chile.

72 Cuauhtémoc. Piroxilina. 1941-42. Biblioteca de la Escuela México. Chillán, Chile.

Rufino Tamayo:

73 El pueblo contra los tiranos. Fresco. 1930. Museo Nacional de Antropología.

74 La música. Fresco. 1933. Ex-Conservatorio de Música.

75 Nacimiento de la nacionalidad. Vinilita. 1952. Palacio de Bellas Artes. Foto José Verde.

76 Nacimiento de la nacionalidad. Vinilita. 1952, Fragmento. Palacio de Bellas Artes. Foto José Verde.

77 Integración de México. Vinilita. 1952. Fragmento. Palacio de Bellas Artes. Foto-color Agustín Maya.

78 La naturaleza y el artista. Fresco. 1943. Hillyer Art Library. Smith College Museum of Art. Northampton, Mass. Foto Herbert P. Vose. Cortesía del Museo.

79 La naturaleza y el artista. Detalle de la obra de arte y el espectador. Fresco. 1943. Hillyer Art Library. Smith College Museum of Art. Northampton, Mass. Foto Herbert. P. Vose. Cortesía del Museo.

80 El hombre. 1953. Dallas Museum of Fine Arts. Dallas, Tex. Foto cortesía de la propia Institución.

Fernando Leal:

81 La epopeya Bolivariana. El libertador Simón Bolívar. Fresco. 1930. Anfiteatro Bolívar. Universidad Nacional de México. Foto Agustín Maya.

82 Danzantes. Encáustica. 1922. Escuela Nacional Preparatoria.

83 Historia de los transportes. Fresco. 1942. Estación de los Ferrocarriles Nacionales. San Luis Potosí, S. L. P.

Julio Castellanos:

84 Los niños y el diablo. "La manteada". Fresco. 1933. Escuela Melchor Ocampo. Coyoacán, D. F.

85 Juego del pescadito. Fresco. 1933. Escuela Melchor Ocampo, Coyoacán, D. F.

Carlos Mérida:

86 El encantador de pájaros. Piedra tallada pintada al silicón. 1949. Casa del Arq. Martínez de Hoyos.

Xavier Guerrero:

87 Las pensiones para el pueblo. 1953. Edificio Multifamiliar Benito Juárez.

Manuel Rodríguez Lozano:

88 Piedad. Fresco. Casa particular. Isabel la Católica 30. Foto Agustín Maya.

89 Piedad. Fresco. Penitenciaría del Distrito Federal.

Pablo O'Higgins:

90 Los constructores. Fresco. 1942. Escuela Estado de Michoacán.

91 La unidad obrera para la conquista de sus derechos. Fresco. 1952 International Longshoremen's y Warehousemen's Union. Honolulu, Hawai.

92 La unidad obrera para la conquista de sus derechos. Fresco. 1952. International Longshoremen's y Warehousemen's Union. Honolulu. Hawai.

Alfredo Zalce:

93 Lavanderas. Fresco. 1932. Escuela Primaria Daniel Delgadillo. Foto Dolores Alvarez Bravo.

94 Frente Popular. Fresco. Talleres gráficos de la Nación. Mural realizado con la cooperación de Leopoldo Méndez. Foto Dolores Alvarez Bravo.

95 Los defensores de la integridad nacional. Fresco. Museo Regional de Morelia, Mich. Foto Heilig y Korporal.

96 La bomba atómica. Fresco. Museo Regional de Morelia, Mich. Foto Heilig y Korporal.

97 Cuauhtémoc. *Cortés y la Malinche.* Fresco. Museo Regional de Morelia, Mich. Foto Heilig y Korporal.

Juan O'Gorman:

98 Historia de la aviación. Témpera. Mural destinado al aeropuerto central de México. Fue destruído.

99 Historia de la Aviación. Témpera. Aeropuerto de México. Foto Agustín Maya.

100 Historia de Michoacán. Fresco. Biblioteca Gertrudis Bocanegra. Pátzcuaro, Mich. Foto Heilig Korporal.

101 Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria. Mosaico de piedra de colores. 1952. Foto-color Irmgard Groth Kimball.

102 Alegoría de México. Mosaico de piedra de colores. 1953. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Foto Agustín Maya.

José Chávez Morado:

103 El regreso de Quetzalcoatl. Mosaico de vidrio. 1952. Facultad de Ciencias. Ciudad Universitaria (Instalado por Mosaicos Italianos, S. A.).

104 Obreros mexicanos. Fresco. 1952. Fragmento Ciudad Universitaria.

105 México prehispánico y desarrollo de la nacionalidad. Mosaicos de piedra de colores. 1953. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Foto Agustín Maya.

106 La magia en la medicina prehispánica. Fresco y mosaico de vidrio. 1954. Edificio Ciba de México. Foto Irmgard Groth Kimball.

107 La magia en la medicina prehispánica. Fresco y mosaico de vidrio. 1954. Detalle Edificio Ciba de México. Foto Irmgard Groth Kimball.

108 La magia en la medicina prehispánica. Fresco y mosaico de vidrio. Detalle Edificio Ciba de México. Foto-color Irmgard Groth Kimball.

Amado de la Cueva:

109 El torito. Fresco. 1923. Secretaría de Educación Pública. Foto Agustín Maya.

Fermín Revueltas:

110 Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Encáustica. 1922. Escuela Nacional Preparatoria. Foto Agustín Maya.

Jorge González Camarena:

111 Germinación. Oleocera sobre loza de concreto. Edificio de Venustiano Carranza Nº 52.

112 Industria, banca y comercio. Fragmento del tríptico. Oleocera sobre masonite. Edificio de Venustiano Carranza 47.

113 Montaña. Fragmento del tríptico. Oleocera sobre masonite. Edificio de Venustiano Carranza 47.

114 Muerte del mercado negro. Fragmento del tríptico. Oleocera sobre masonite. Edificio de Venustiano Carranza 47.

115 México. Vinilita sobre loza de concreto. Edificio del Seguro Social.

Jesús Guerrero Galván:

116 Alegoría de la Electricidad. Comisión Federal de Electricidad. Foto Agustín Maya.

Ignacio Aguirre:

117 La ciencia contra la destrucción y la guerra. Fresco. 1953. Detalle. Retrato de Einstein. Edificio de Campos Elíseos y Temístocles.

Federico Silva:

118 La técnica al servicio de la Paz. Vinilita. 1952. Instituto Politécnico Nacional.

Miguel Covarrubias:

119 Geografía del arte popular de México. Museo de Artes e Industrias Populares. Fotocolor cortesía del Patronato de Artes e Industrias Populares.

Rosendo Soto:

120 Mujeres y obreros. Mosaico en piedra de colores. 1953. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Foto Vernice Kolko.

Luis García Robledo:

121 Al Héroe del Trabajo. Mosaico en piedra de colores. 1953. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Foto Vernice Kolko.

1



2

3

4

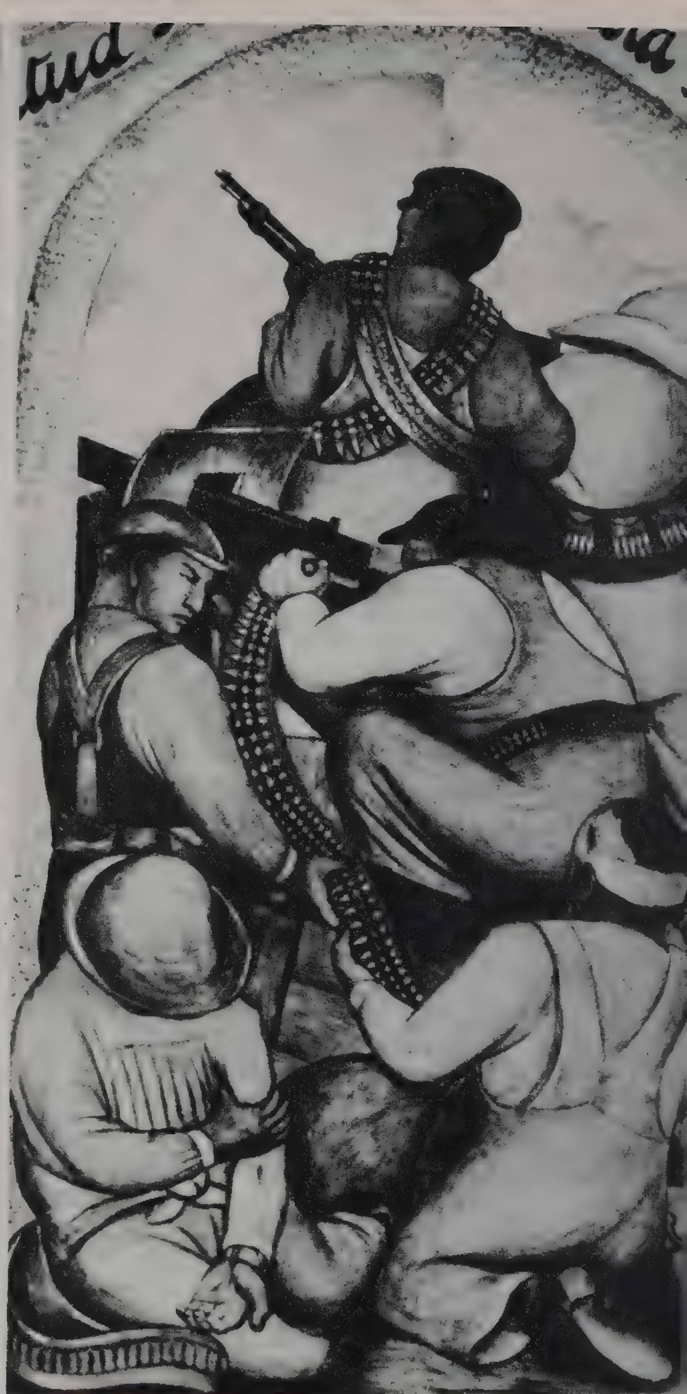


5





7



8



10

11







13





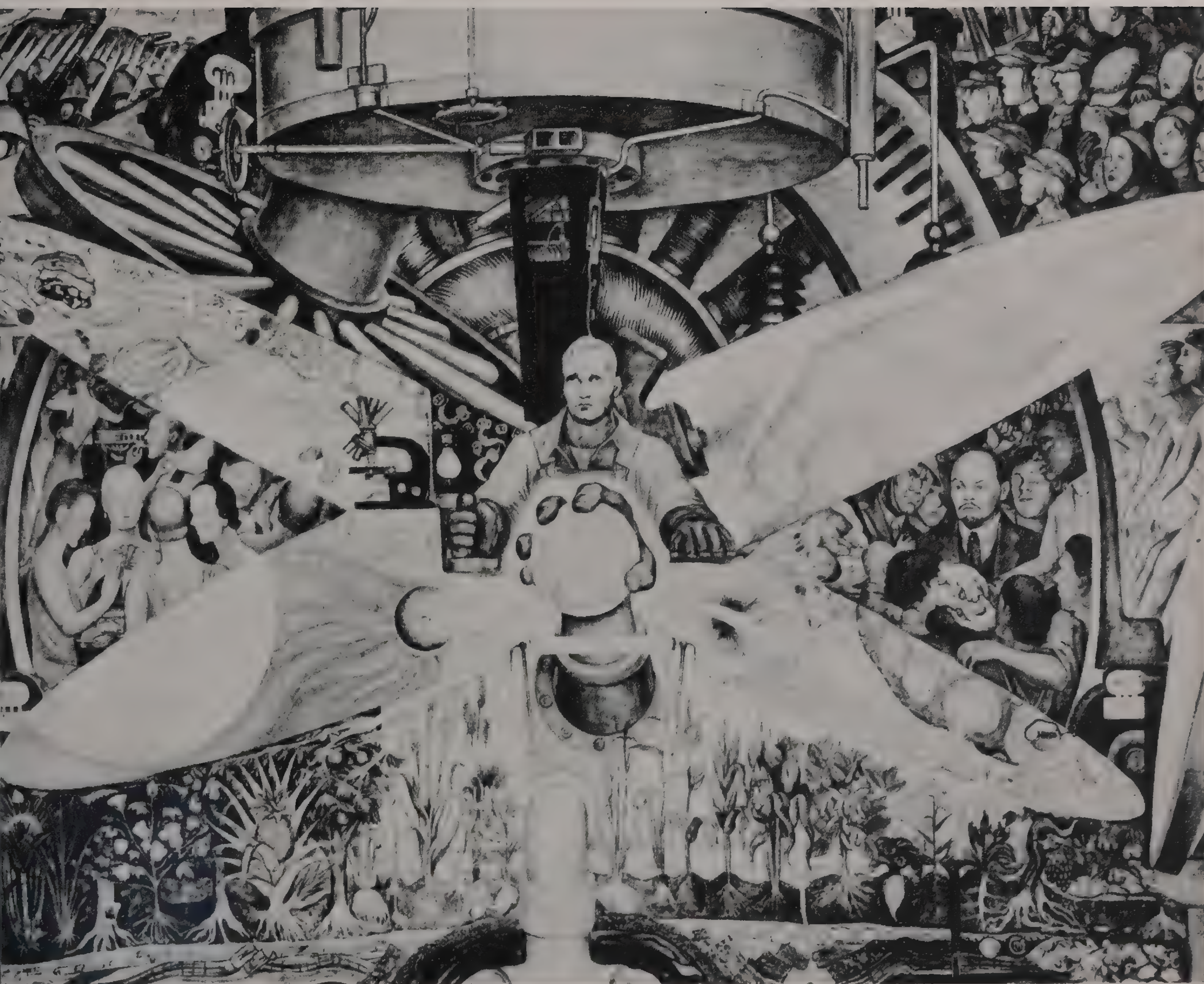

HUELGA

17





1



20

21











23

24

25



26





29



30







33



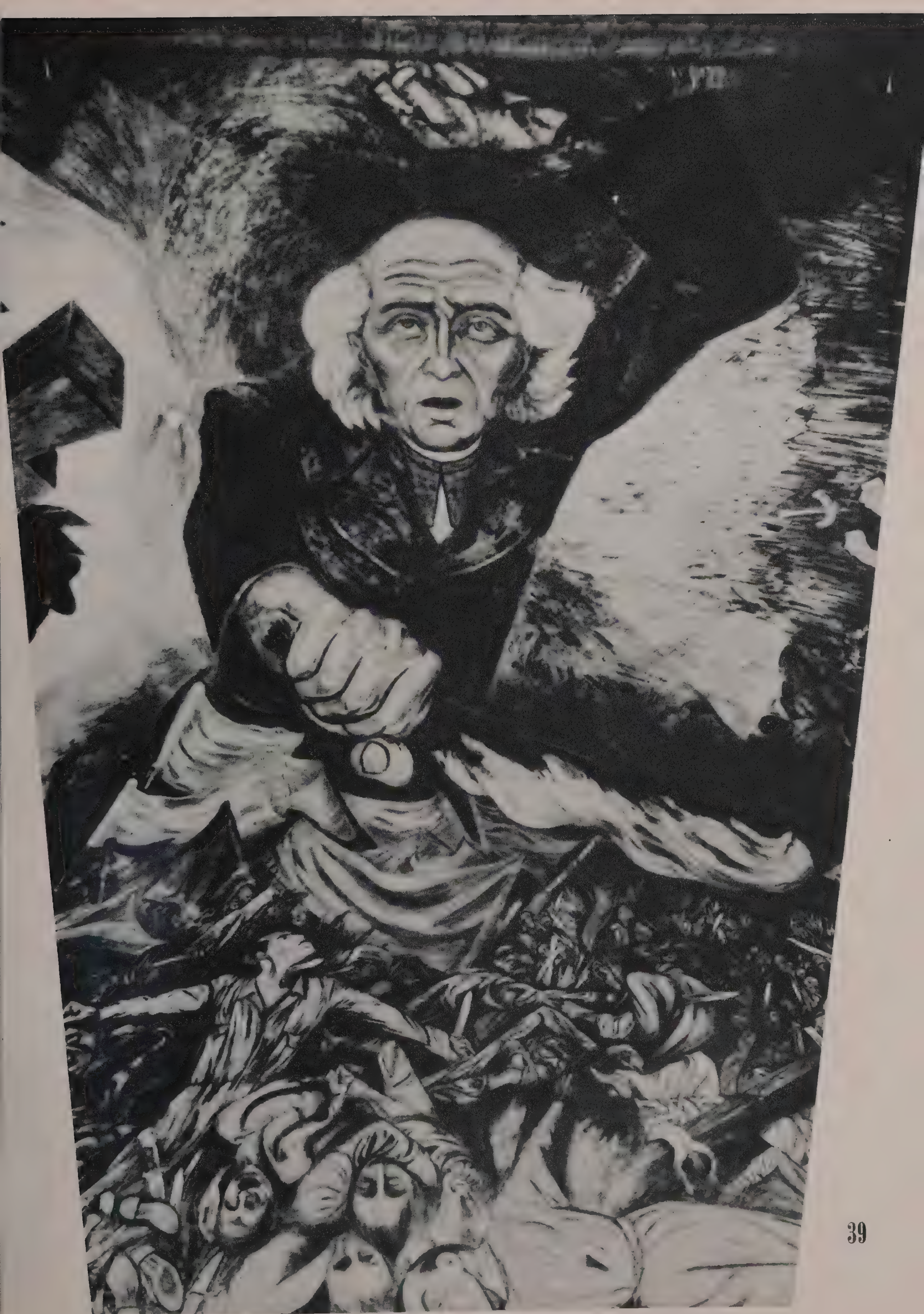
34











40

41





42









46

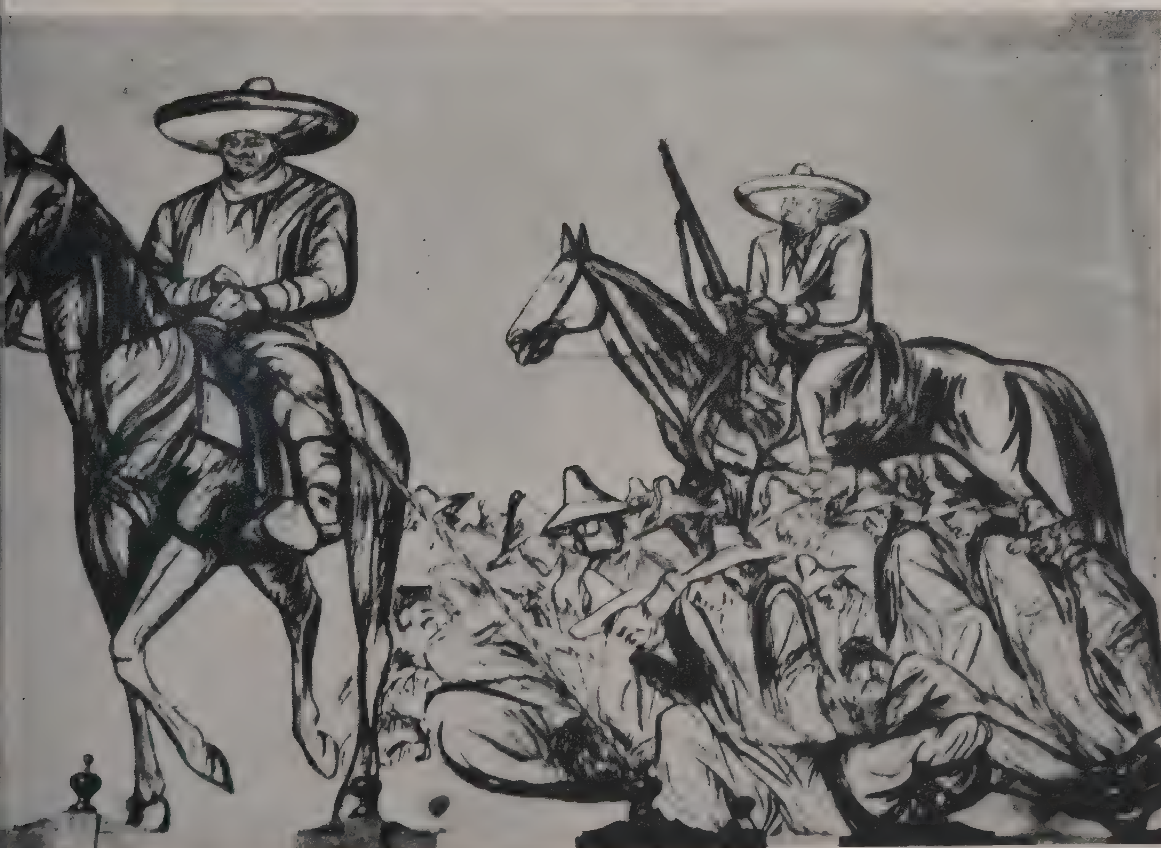


47

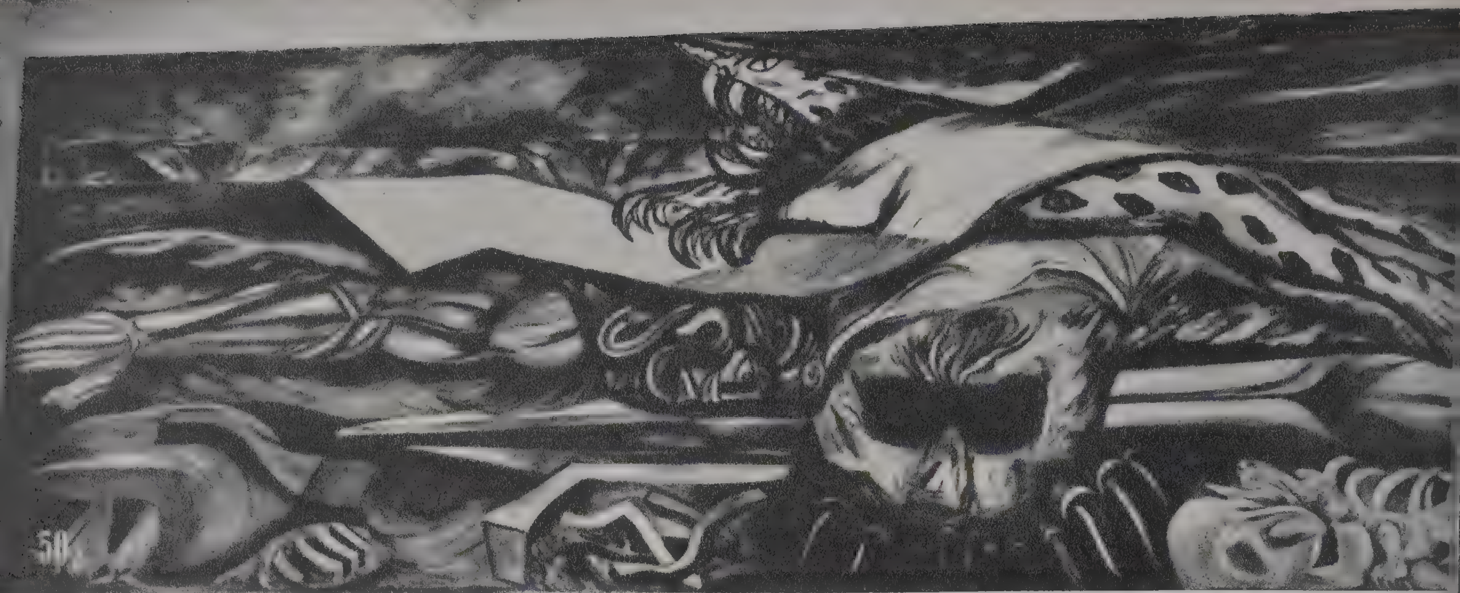




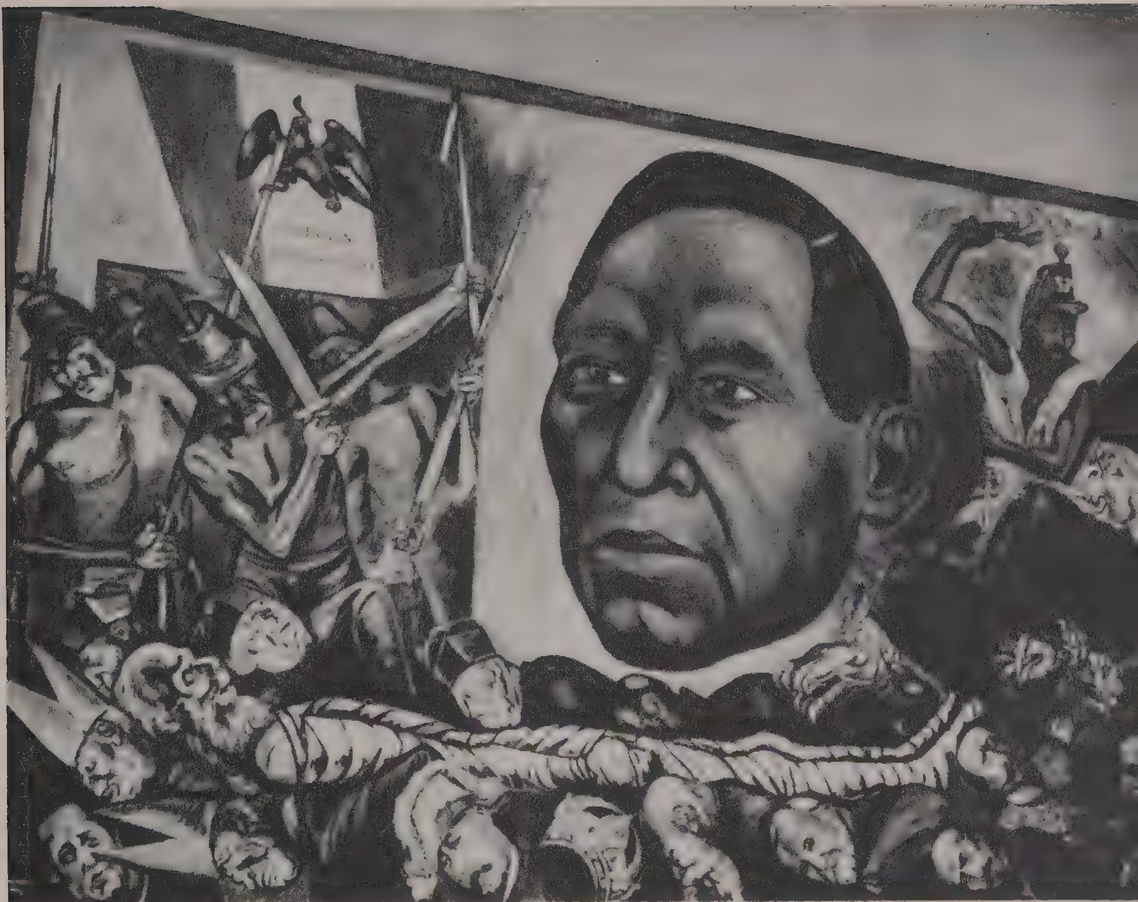
48



49



51



52

53

54



55



57











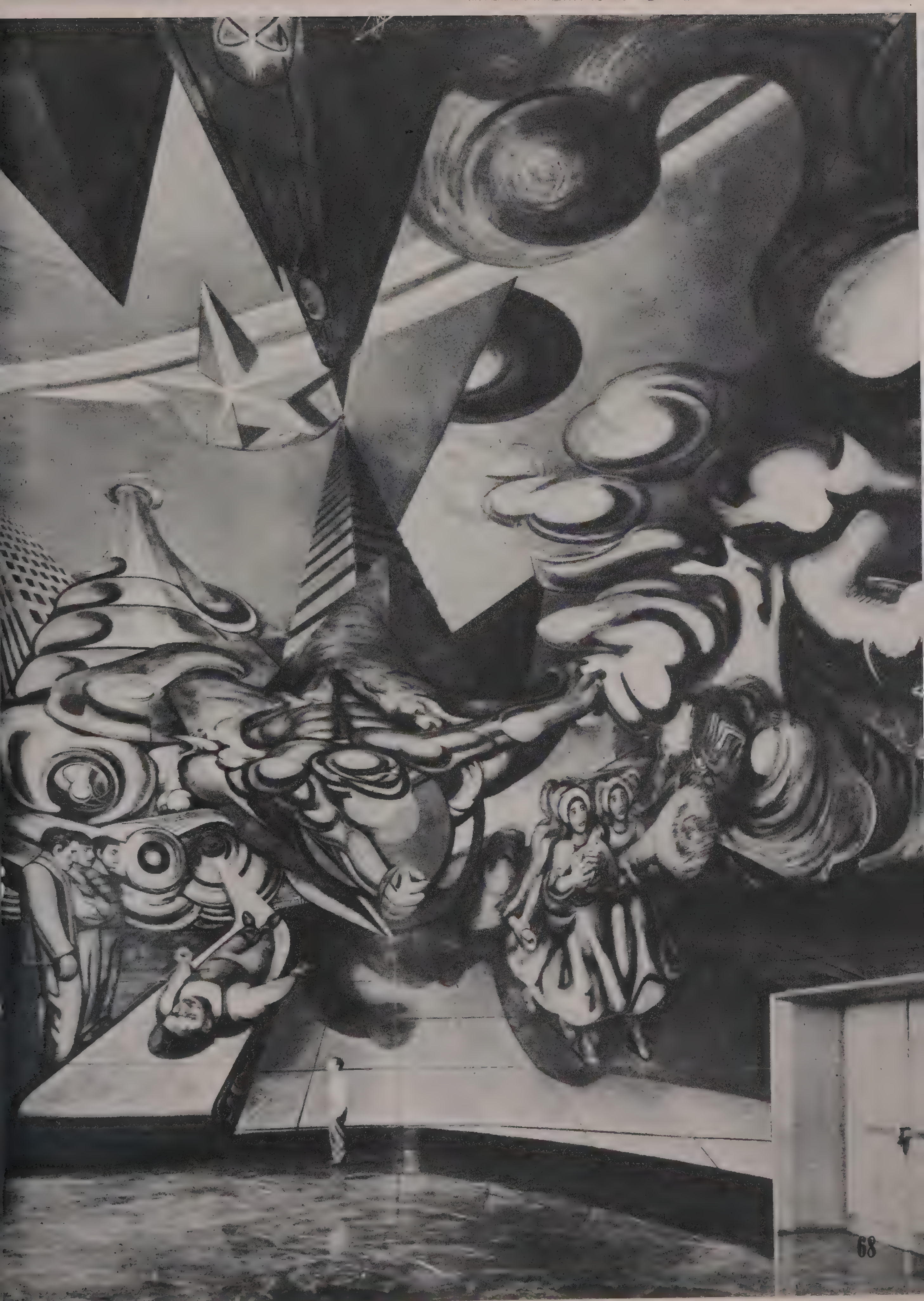






66

67





69







73



74

75



76

77



78



79







82

83



CARLOS MERIDA



86

XAVIER GUERRERO

87

88

89





90

91



93



94



95

96



97

98

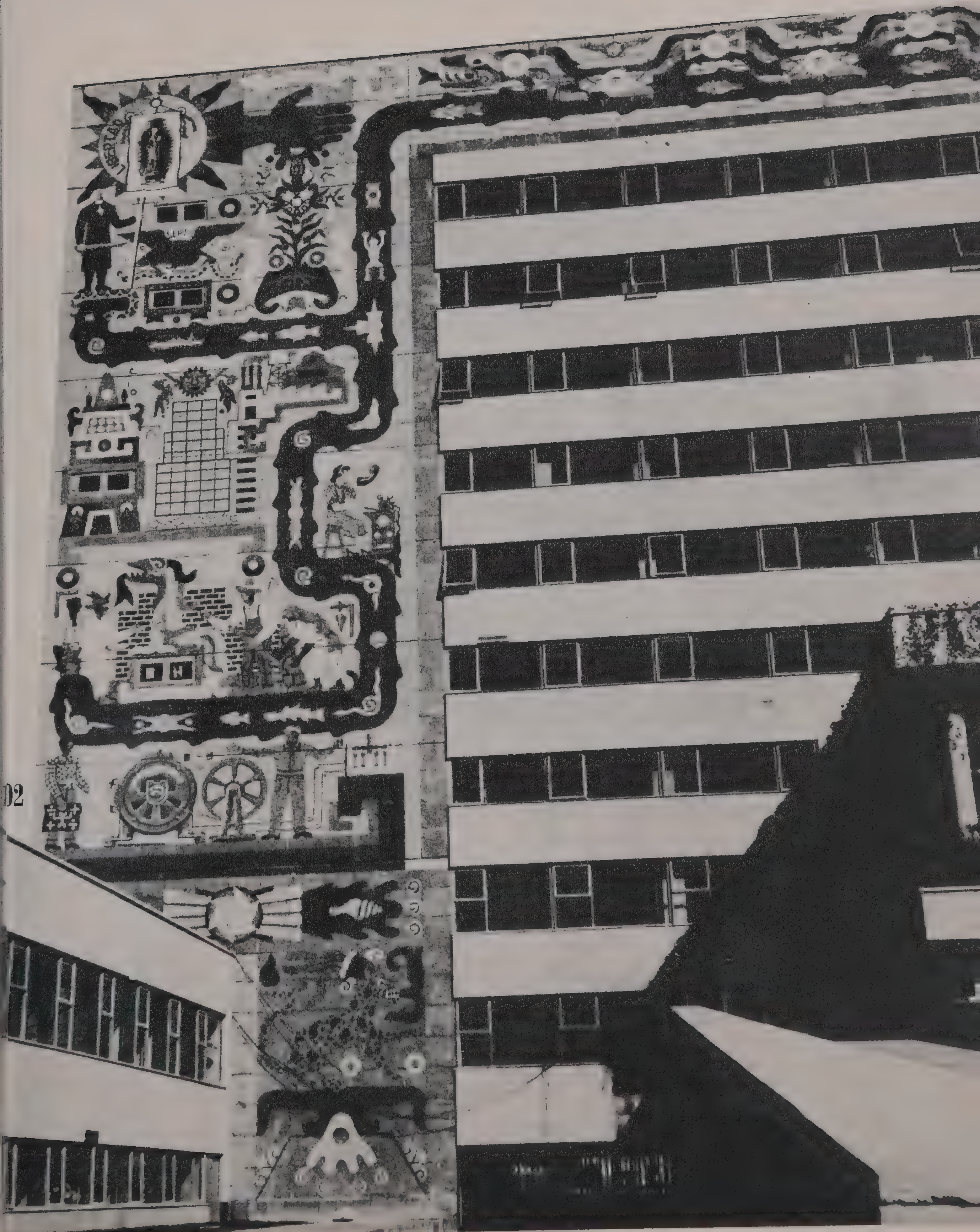
99




UTOPIA
TIERRA Y LIBERTAD



101





103



104



106



107



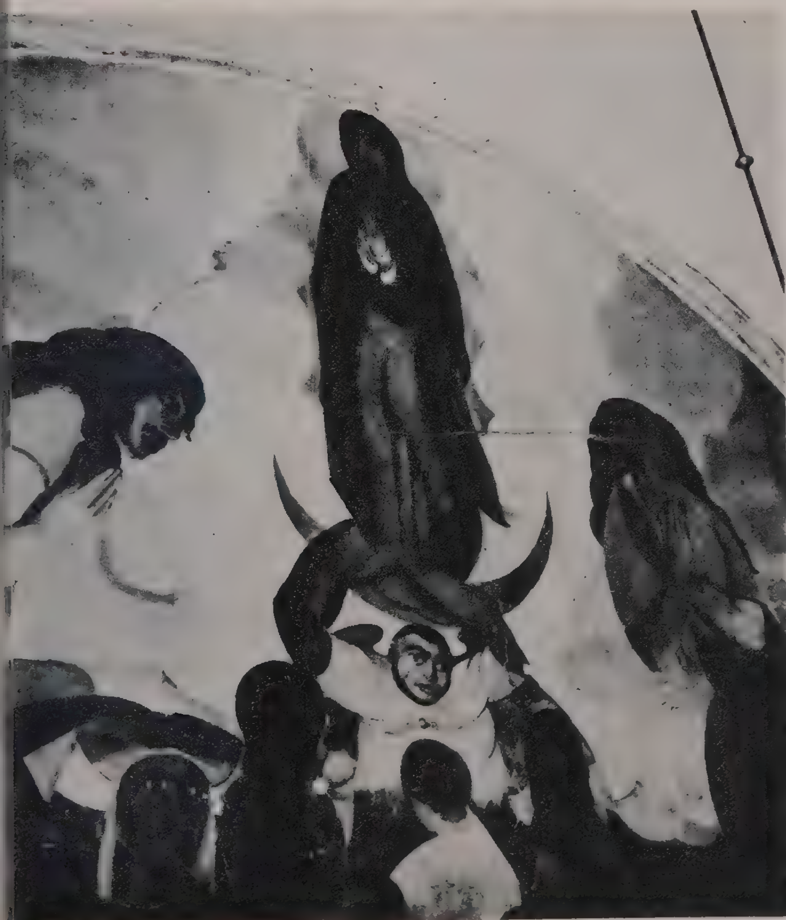
108

AMADO DE LA CUEVA



109

FERMIN REVUELTAS



110



111

112



113



114



115

JESUS GUERRERO GALVAN



116

IGNACIO AGUIRRE

117



118



ROSENDO SOTO

120

LUIS GARCIA ROBLEDO



121

RETORNO AL

ARTE MAYOR

Por
DAVID ALFARO SIQUEIROS

Verdadera significación nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea

LA *pintura anterior al Renacimiento y a la Reforma fué, de manera invariable, una* pintura de función ideológica; *una* pintura de naturaleza física pública; *una* pintura figurativa de propósito realista; *una* pintura de profesionalidad integral; *una* pintura de intención progresista en la forma; *una* pintura de mercado oficial. *En fin e independientemente de todo lo negativo de las etapas sociales históricas correspondientes, un* ARTE MAYOR.

En efecto:

La pintura de la Antigüedad, lo mismo que la de la Edad Media y el Pre-Renacimiento, tanto como la Pre-Hispánica y la Colonial de América, tuvo un cometido ideológico-religioso. Su finalidad fué transmitir doctrinas y dogmas con imágenes. Su estética fué sólo un medio, jamás un fin en sí. Su forma y estilo no fueron causa, sino efecto, sino consecuencia.

Ahora bien, pintura religiosa quiere decir pintura proselitista y una pintura de tal naturaleza sólo puede ser pintura de escala física pública, pintura multitudinaria. Su campo de operaciones lo constituyen, pues, las arquitecturas apropiadas para la concentración de grandes masas: ciudadelas, explanadas, templos piramidales, coliseos, catedrales, basílicas, santuarios.

Y una pintura pública, en su acción expresiva, no puede ser más que una pintura figurativa de propósito realista, dándole a estos términos toda la amplitud que implican y no sólo la acepción limitada de una manera pictórica. Se trata de una pintura cuyo interés fundamental radica, del modo más exacto posible, en transmitir ideas y éstas sólo pueden divulgarse mediante verdades objetivas, incluso cuando se refieren a símbolos subjetivos o leyendas del "más allá". Una pintura que busca darle vida a sus personajes, resplandor a sus paisajes, materialidad a sus objetos. Un arte elocuente, en suma.

Consecuentemente, una pintura ideológica, pública, realista, no puede ser más que una pintura de profesionalidad integral. Un arte que posee y mueve, sin limitación alguna, todos los elementos plásticos de representación que le son propios. Esto es, una pintura que no puede subdividirse en especialidades de género. Obra de profesión, de conocimientos y ejercicios varios, indivisibles entre sí, y los cuales en ningún caso pueden ser seccionados del organismo general, del cuerpo de conjunto. Una pintura de alfabeto plástico-pictórico completo.

Una pintura entera que no puede menos que poseer la más amplia intención progresista en la forma. Su historia, sin interrupción alguna, establece la cronolo-

gía de sucesivos descubrimientos. Inventa, subsecuentemente, la silueta de las imágenes, el esquema de las formas, la estructura de los espacios, el escorzo, el claroscuro, la dinámica de las figuras con la exaltación muscular, una mayor luminosidad con el uso de transparencias, la matización del espacio, etc., a la vez que enriquece y perfecciona sus útiles y materiales en estrecha relación con el perfeccionamiento y enriquecimiento de la técnica en su conjunto. Indudablemente en su teoría, aunque ignoremos formulaciones categóricas sobre el particular, una obra de arte no podía ser superior a otra obra de arte, en espacio histórico. Tan importantes en ese sentido fueron para ellos los primitivos como los maestros de culturas ya integradas. Pero esto de ninguna manera podía significar que se negara el progreso formal. El progreso formal fué la razón ineludible de toda su secuela técnica. Hacer un realismo cada vez mejor, cada vez más realista, fué, sin duda alguna, el desideratum básico en toda la extensión del proceso creador de su obra.

Inconcuso me parece, entonces, que la pintura de todos los grandes períodos de la historia anterior al Renacimiento, y en parte en el Renacimiento mismo, fué una pintura completa, un ARTE MAYOR. *Una pintura que atacó todos los problemas de la pintura. Una pintura con todos los atributos éticos y plásticos del arte de la pintura.*

Su voluntad creadora la determinó una convicción ideológica, en este caso, una fe religiosa. La demanda, por lo tanto, provenía del Estado religioso. La Iglesia fué su único patrón, en todo caso, por mucho, el fundamental, el más importante.

Ahora bien:

Con la terminación del Renacimiento, el desarrollo de la Reforma y el surgimiento económico-político del mundo moderno, mundo de estructura capitalista, el mundo de la burguesía como clase gobernante, la pintura toma un curso no solamente diferente, sino contrapuesto al que había seguido hasta el Renacimiento.

Se despoja progresivamente de su tradicional función ideológica. Empieza aceptando una temática profana para la mitad de su producción. Al realizar tal cometido, y contra la opinión del alto clero, proclama la belleza del desnudo humano. Lo que conserva de la temática religiosa es para ella un simple pretexto implícitamente herético, de sensualidad plástica. Suprimiendo totalmente los motivos religiosos, adopta casi exclusivamente temas de la vida aristocrática. Los temas populares, "pintura de carácter", son lo excepcional en el conjunto de su producción. Por fin, desde mediados del Siglo XIX, *y en forma cada vez más radical, proclama la separación de la pintura de todo contenido filosófico, ético, e, inclusive, de lo que llama* "toda contaminación literaria. *Le da salida teórica a la* "pintura-pintura", *a la* "pintura sin implicaciones de cualquier orden que no sea estrictamente plástico". *Así nace el* "artepurismo". *Sus continuadores de la primera mitad del siglo en curso, partiendo de los* "cubistas", *en lo que a esto respecta, llegan a extremos increíbles:* "expulsada toda doctrina, inclusive toda literatura, hay que expulsar *—declararon—* toda emoción. La belleza de la pintura radica en la frialdad de la Geometría." *Después, en los años más recientes, viene el rechazo de todo lo que podía haber quedado de figurativo en este arte de representación. Nacen los* "concretistas".

La pintura sale de las catedrales, de las basílicas, de los santuarios —templos de masas—, para decorar las capillas y oratorios, casi privados, de los altos dignatarios de la Iglesia. Se pasa, subsecuentemente, a los palacios profanos de los reyes, a las mansiones de los nobles mercaderes, a las residencias de la burguesía clásica

y, por último, a los apartamientos de los millonarios imperialistas. Los ricos que hoy rigen la vida económico-política del "mundo viejo". Apartamientos de acceso para sus parientes y grupos selectos de socios, de clientes, y de supuestos amigos íntimos. La pintura, obviamente, ha seguido a sus usufructuarios económicos a través de la escala física de sus respectivas arquitecturas. El muralismo propiamente dicho, el integrado a las construcciones, se transformó en cuadro mural, aún de importantes proporciones, pero ya no sujeto a la concepción general de la arquitectura correspondiente, y de posible y hasta fácil transportación. Surge, en tal virtud, la pintura autónoma. El cuadro mural se transforma en cuadro grande de caballete y éste, reduciéndose más y más, viene a parar en el pequeño formato que facilita el juego financiero de la oferta y la demanda. Por otra parte así lo exigen los techos bajos, los salones reducidos. La obra para usufructo privado no tiene por qué ser vista desde grandes distancias. Ni siquiera hay terreno para ello. Sin duda alguna la supresión del arte público, que apenas si cuenta hoy con la muy hipotética posibilidad de contemplación masiva en el museo.

Sin espíritu ideológico y sin cuerpo físico, la pintura no tiene por qué ser objetiva, no tiene por qué ser realista. En esas condiciones su camino estará, cada vez más, en el campo de lo subjetivo. La objetividad conduce a la verdad social, generalmente dramática, frecuentemente trágica, en muchos casos desgarradora, y esto que era ya inaceptable para la realeza, lo fué aún más para el aristócrata mercader, llegando a ser fatalmente aburrido para el burgués y el millonario imperialista de nuestro tiempo. El subconsciente prevalecerá sobre el consciente, lo impalpable sobre la materia, el sueño sobre la vida despierta. Lo abstracto, en suma, sobre lo concreto. Y no sólo sobre lo concreto en un sentido exclusivamente orgánico, sino sobre lo concreto en todos los órdenes de la existencia y del pensamiento. Naturalmente, una pintura así concebida nada en lo absoluto tiene que ver con los útiles y materiales de producción. Para crear espectros, fantasmas, el instrumental tradicional es perfectamente suficiente. Más todavía, cuando esos espectros y esos fantasmas se materializan en superficies de escala miserable. La pequeña obra pictórica, que desempeña un papel ornamental más o menos igual al de los muebles, al de las modas de las señoras distinguidas, e inclusive al de los perros de razas extravagantes, no tiene por qué ser poseedora de una recia musculatura. Si está cerca del calor de una chimenea, que pueda desquebrajarla, la servidumbre le cambiará de lugar; si por estar junto a una ventana le da el sol, esa misma servidumbre correrá la cortina; si, a pesar de todo, se llena de polvo, éste le será sacudido valiéndose de un suave plumero. Los graves peligros físicos del mural, inclusive del cuadro mural o mural transportable, le son totalmente ajenos. Nada de humedad, nada de floraciones salitrosas, nada de rompimientos producidos por las cuarteaduras del muro. La vida recogida de aquél que tiene un solo usufructuario. Y para eso no hace falta ningún realismo, ni el de la nacionalidad, ni el de la objetividad, propia del arte figurativo, ni el de la técnica correspondiente al arte monumental, ni el que está determinado por problemas visuales inherentes a grandes espacios de espectáculo y, antes que nada, al margen de toda realidad humana y social. Se llegará a gritar: "La pintura les pertenece sólo a los elegidos, a los superiores, a los ultrasensibles. . . esto es, a quienes se encuentran a millones de kilómetros de la canalla."

Con la pérdida de todo sentido ideológico, de todo alcance público, de toda preocupación realista, la pintura pierde también su amplitud figurativa o de múltiples re-

cursos en la representación. Así deja de ser lo que había sido antes, esto es, una positiva profesión, para bifurcarse en numerosas artesanías. Sus diversos recursos objetivos, aparentemente indivisibles, supuestamente inmutilables, se transforman en géneros particulares y hasta autónomos. Ahora podrá manifestarse, por lo tanto, al través de uno solo de los medios de representación comunes al arte de la pintura y no necesariamente de toda la pintura. Nacen el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, el dibujo por el dibujo mismo, como último extremo de la creación y, con ellos, sus especialistas que no está por demás mencionar por sus respectivos nombres: el retratista, el paisajista, el bodegonista, el dibujante. Fin de una época en que todo profesional de la pintura fué, ineludiblemente, un compositor de obras en las que la imagen del hombre se movía dentro de la plataforma de un paisaje, en torno de objetos específicos, y todo ello amasado plásticamente con el dibujo-color, con el color-dibujo, con la emoción y la ciencia, con la ciencia y la emoción. En la que todo pintor fué, además de pintor de figuras, de paisajista, de bodegonista, un decorador, un ornamentista. En la que todo pintor fué eso: un pintor, en la más cabal significación de la palabra. La pintura estuvo hecha entonces de muchos valores y no de uno solo. No de aquel valor que más se avenía al temperamento del artista; el que le parecía más fácil. Con la aparición de David, de Goya, de Delacroix, de Ingres —más tarde del propio Courbet—, pareció que esta tendencia fatal iba a detenerse. Estos maestros le devolvían al arte de la pintura su carácter de profesión integral, de manifiesta plástica general. Retornaban a la gran composición, a la vez que a la escala del arte público, ya que estos dos elementos en el campo de la creación artística son forzosamente simultáneos. Desgraciadamente no aconteció tal cosa. Los académicos que los sucedieron, los de mediados del Siglo XIX, *hablaron de la composición y ésta era materia pedagógica en sus escuelas de bellas artes. Para obtener el título de* "maestro pintor", *fué necesario, cuando menos, pintar un cuadro de composición. Por regla general, un cuadro de historia. Pero fuera de este hecho excepcional, en su vida entera, en la práctica, los pintores académicos fueron siempre especialistas, y, más aún, dividieron las especialidades en sub-especialidades. Aparecieron los especialistas en retratos de personas adultas, los especialistas en retratos de mujeres, los especialistas en retratos de niños. Brotaron los paisajistas especialistas en marinas, por ejemplo. Abundaron los pintores floristas. Hubo especialistas en crepúsculos y, los más audaces, especialistas en auroras. Igualmente, pintores* "sólo de grises" *o de* "tonalidades brillantes". *El particularismo, la contraposición a la profesión-oficio general del arte de la pintura, fué por entonces extremadamente común y por demás sintomático. Terrible cosa, pero tal inclinación no terminaba. Los años nos mostraron un nuevo y mayor agravamiento. Aparecieron los especialistas de la pintura al óleo, los pastelistas, los acuarelistas, los dibujantes al carbón, etc. Y si a mediados del siglo pasado la pintura fué destazada en géneros, en técnicas y hasta en subgéneros y sub-técnicas, apareció la necesidad de destazarla también en valores. Esta tarea les correspondió, precisamente, a quienes proclamaron la necesidad de* "reintegrarle al arte de la pintura sus perdidos valores inmutables". *Me refiero a los* "revolucionarios" *del anti-academismo de principios del siglo en curso.* Los impresionistas *afirmarían que lo fundamental en la pintura era la vibración de la luz;* los fauves, *que el color;* los cubistas, *que la estructura de la forma en el espacio;* los futuristas, *que el movimiento;* los expresionistas, *que la emoción plástica;* los surrealistas, *que los escalofríos del subconsciente. Una subdivisión que no sólo perdura, sino se acrecienta. Ya están apa-*

reciendo los pintores especialistas en complejos. Algo que partirá y repartirá a los expresionistas, a los surrealistas y a todos estos "ángeles terribles en la luz de la oscuridad". *Se anuncian ya los pintores especialistas en átomos y hasta en ecuaciones.* "La apoteosis del sketch", *ha escrito Lincoln Kirstein. En verdad, hemos llegado al predominio del arte informal, del arte fácil, de la jugarreta intelectual en la plástica. Una pintura en la que los* "malhechos" *empiezan haciendo infantilismo, después primitivismo y cubren su jornada con el abstraccionismo. Pintores que en toda la sucesión de su obra no muestran una sola prueba de haber pasado por disciplina alguna. Obsérvense las obras de los* maestros *del arte contemporáneo, llamado* moderno, *y se verá que inclusive en los mejores de entre ellos no pueden contarse composiciones merecedoras de tal calificativo. Su pintura, la pintura actual, está hecha de estudios y de estudios inconclusos. En fin, nunca hubo para esta corriente pictórica mejor denominación que la de* arte menor, *que la de arte secundario. Quizá el período de la historia del arte que ha entregado menos aportes positivos a la suma general de la creación artística internacional. Su trayectoria es la de todos los anarquistas, mejor aún, de los nihilistas, que después de envolver su vida política con las frases más espantables por su radicalismo, terminan siempre como secretarios particulares de los más grandes verdugos de la reacción y del imperialismo. Pretendieron dinamitar las* "leyes muertas" *del academismo, sus* "fórmulas estériles", *y cayeron en rutinas quizá más muertas y estériles aún. Sirviendo al mercado burgués, el que tiene su centro en Nueva York, sobre todo, están imponiendo, con el despotismo oficial de todos los gobiernos reaccionarios del mundo, un nuevo y más grave despotismo académico.*

La pintura así desvalorizada, reducida a su mínima expresión, envuelta en un nuevo tipo de sofismas que no son más que una nueva versión de los antiguos latinajos, tuvo necesidad de adoptar la afirmación de que "en el arte, a diferencia de la ciencia, no hay progreso"; *de que* "en el arte hay ascensos y descensos, pero nunca más altos el uno que el otro y siempre sobre una línea invariable trazada a nivel". *Esto les permitiría escamotearle al mundo los aportes verdaderos que su generación le debe a la historia, como les permitiría eludir el tremendo problema de hacer un arte formalmente superior al anterior, aunque secuente ineludible del mismo. Les permitiría escapar a la necesidad de incluir en sus obras todos los valores acumulados por sus antepasados y sumarles a éstos sus propios y auténticos descubrimientos, sus verdaderas invenciones. Es verdad, como ya hemos dicho, que no hay obra de arte superior a otra obra de arte, pero esto de ninguna manera niega el progreso formal, pues de otra suerte, ¿cómo hubiera sido posible realizar ese engranamiento de más y más palabras plásticas en el lenguaje del arte de la pintura, que nos lleva formalmente desde el esquematismo primario de Altamira, por ejemplo, hasta los barrocos más adelantados? A la inobjetividad, al histérico anti-realismo de los pintores de este tiempo, no le podía corresponder más que una teoría de tal manera negativa. En última instancia, esta cómoda doctrina explica el caos y el impenitente arqueologismo que envuelve todo su pensamiento teórico y toda su práctica.*

Siendo ya un arte oficial, *un arte oficial absolutamente categórico, en todos los países del mundo, inclusive en la mayor parte de los semi-coloniales de la América Latina, sus voceros se empeñan en condenar el mercado oficial, la demanda artística del Estado. Sin embargo, es para mí claro de toda claridad que fué el Estado —el Estado religioso en la Antigüedad, en la Edad Media y el Pre-Renacimiento— quien le dió a la pintura el alma ideológica, la amplitud pública, el realismo en el estilo, el*

anhelo progresista y, con todo ello, la unidad que hizo posible tan grande creación. Más aún, la única esperanza material económica, diremos francamente, que tienen los artistas del mundo entero para un próximo futuro, es el Estado. Naturalmente, un tipo nuevo de Estado, tan ideológico y público como los grandes precedentes, pero sin las bases teocrático-esclavistas y aristocrático-esclavistas que éstos tuvieron. El mundo capitalista, quiero afirmarlo, seguirá matando de hambre a sus productores de artes plásticas. Sus protegidos, no obstante la peor de las capitulaciones, no obstante la más abyecta de las sumisiones, seguirán siendo una minoría absoluta. La pedagogía artística, como todos sabemos, es hoy por hoy el medio de vida del novecientos noventa y nueve por mil de los artistas que viven bajo el capitalismo, inclusive en los Estados Unidos. Si en el pasado, el artista, con convicción religiosa o sin ella, fué instrumento de malas causas oficiales, de prejuicios religioso-políticos bárbaros, mañana será instrumento voluntario, en estado de convicción ideológica absoluta, de un Estado dueño de la mejor y más avanzada de las causas.

En suma, el arte del pasado, me refiero al que floreció en los mejores períodos de la historia, siendo un arte de militancia ideológica, de amplitud pública, de realismo total (nacionalista en consecuencia), de voluntad progresista en la forma, de apoyo mayoritario al través del Estado, fué un ARTE MAYOR.

Dicho todo lo anterior, queda, sin embargo, en pie una grave interrogación: si la victoria de la burguesía moderna, del sistema capitalista, al derrotar al feudalismo en gran parte de la extensión territorial del mundo, trajo consigo un progreso importante en el campo de la ciencia, de la técnica y, por lo tanto, de la industria, a la vez que en muchos aspectos de la vida democrática de los pueblos, ¿cómo pudo ser de tal manera negativa en lo que respecta a la creación artística, refiriéndonos en este caso, en concreto, al arte de la pintura?

Aunque la respuesta aparece implícita en todo el cuerpo de mi artículo, no está por demás hacer una formulación sintética al respecto.

Con su voluntad o sin ella, por la propia naturaleza mercantil de su impulso, la burguesía hizo de la ciencia, de la técnica y de la industria, en cierta proporción, y desde ciertos aspectos, un servicio común. En cambio, al quitarle al arte de la pintura, como a las artes plásticas en general, su carácter de servicio público —aunque con los aspectos contraproducentes de su tiempo—, para llevárselo a su casa, en su propio y egoísta beneficio estético, le arrancó todos los atributos que puntualizo.

* * * * * * * * * * * * * *

Tales eran las condiciones del arte de la pintura al surgir nuestro movimiento el año de 1922, que identificamos con el denominativo convencional de Pintura Mexicana Contemporánea. Un estado de cosas que no siendo entonces perceptible para nosotros en todo su dramatismo, pudo habernos arrastrado en su propia corriente. Jamás jugó el snobismo un papel de contagio epidémico más categórico e internacional. Y nosotros no teníamos por qué estar fuera del alcance de sus irradiaciones. Sin embargo, pudimos eludirlo. Proviniendo de las filas revolucionarias de nuestro propio país, inclusive de las filas del Ejército de la Revolución, obtuvimos en realidad las ventajas del instinto, ya que nuestra educación política era por entonces absolutamente idealista o, mejor aún, para utilizar términos habituales en tales casos, romántica.

Sin formulaciones teóricas, en contradicción con todo el mundo capitalista de nuestro tiempo, en actitud de antítesis con la antes descrita escuela de París, *adoptamos una posición ideológica para nuestra pintura:* “coadyuvar a la victoria y consolidación de la Revolución Mexicana y, por ahí, a la victoria de la Revolución proletaria mundial”, *con la elocuencia de nuestra gráfica particularmente vivaz, en un país sumido en el analfabetismo y la incultura constituyó el punto fundamental de nuestro programa.* “Para el objeto *—dijimos e hicimos—,* nada mejor que el mural y la estampa. Las dos columnas fuertes del arte público en todos los tiempos.” *Y haciendo caso omiso del anti-realismo predominante en París, la metrópoli intelectual de ese momento, adoptamos con toda precisión el estilo figurativo, el estilo de representación, es decir, la base ineludible del realismo en el arte de la pintura. Consecuencia de esa posición fué nuestro nacionalismo.* “No hay arte de valor universal sin premisa teórica y práctica de arte nacional.” “Sólo desde una plataforma regional puede saltarse bien hacia lo universal. Lo demás se parece a ese mover violentamente las piernas sin desplazarse de un mismo lugar que nos acontece en los sueños.”

Ni remotamente nos pasó por el pensamiento, no obstante nuestra extremada juventud de entonces, que nuestra nueva pintura de gran escala y de gran multiplicación, pudiera ser un arte no profesionalmente integral, con todos sus problemas y todos sus medios expresivos. El hombre se mueve en el paisaje y éste está lleno de cosas y de objetos. Los hombres, por diferentes, son retratos y seres con múltiples expresiones psicológicas; de todas las edades, etc. Quisimos, pues, ser pintores como los de la Antigüedad y la Edad Media Cristiana, pero con las características de nuestro tiempo, capaces de hacer nuestra particular entrega a la técnica general. Ni remotamente consideramos que en el arte de la pintura no hubiera progreso. Nos parecía evidente, por la manera como procedíamos, y aunque no opináramos al respecto, que las posibilidades de superación formal en la plástica eran infinitas y no terminarían más que con la existencia misma del ser humano. Eso nos condujo a iniciar una serie de experimentos en el campo de la Física, de la Química, de las geometrías, de las perspectivas, de la composición, de la Optica, de la Fotografía, que aún no terminan. Y, también, a algunos de nosotros, a revelarnos contra el arqueologismo que paradójicamente es típico en todos los ismos pseudo-vanguardistas de Europa y el mundo de nuestros días. No sólo no rehuímos el encargo oficial, sino que luchamos políticamente para obtenerlo. Para nosotros, el Estado nuevo, el surgido de la Revolución, que nos contó entre sus combatientes, tenía tanta obligación de impulsar nuestro arte social de naturaleza física-pública, como tenía la de aplicar la Reforma Agraria o la autonomía económico-política de la Nación, por ejemplo. Nuestra reivindicación, pues, fué una de las reivindicaciones incluídas en el programa general del movimiento político que inició la transformación de México en la etapa presente de la historia del mundo. Ahora bien, con todo eso, sin muchas palabras, sin muchos escritos —nuestra dialéctica de entonces no podía abarcar tanto— construimos las bases de un ARTE MAYOR *frente a frente del* arte menor *que realizaban nuestros colegas en el mundo occidental.*

Ahí están las diferencias de escuelas. El radical contraste entre la de París y la nuestra. Y no exclusivamente en su mexicanidad, como pretenden los enemigos de todo arte de lenguaje social y político. Lo mexicano surgió por consecuencia, ya que un arte estructurado sobre las particularidades antes señaladas no podía ser, en su esencia, más que un arte nacional, un arte mexicano.

Translations by W. GARNETT

MURAL PAINTING HEART OF THE ARTISTIC REBIRTH OF MEXICO IN THE 20TH CENTURY

PAGE 15

The highest, the most logical, the purest, and the strongest form of painting is the mural. - J. C. Orozco.

Mural painting has been practiced in almost every known period in what today is known as Mexico. The rock paintings of Baja California, Sonora, and Colorines, the frescoes[1] of Bonampak, Chichén-Itzá, and Tulum, the murals of Teotihuacán, Malinalco, and of Monte Albán all give faith to the significance assigned to this form of expression throughout the various horizons of the native culture. Further, the countless frescoes which decorate the convents, churches, and residential mansions that were executed during all of the 16th Century, from Epazoyucan and Actopan on to the House of the Dean, are eloquent proof that the Conquest did not interrupt the rich mural tradition of older times, but rather forced it into different channels, European and Catholic, though at times it still showed a strong native flavouring.

In spite of all this tradition, which the people kept up on their own account in decorating private homes, *pulque* shops, haciendas, etc., the finer mural painting, or the academic, arrived at a stage of decadence in the 19th Century, from which the works of Ximeno, Tresguerras, Cordero, Clavé, and Rebull could not raise it, neither in quantity, nor in quality. Thus, upon the return of Dr. Atl from Europe at the beginnings of this current century, and as he passed on to the young students of painting at San Carlos his impressions of the Sistine Chapel and of Leonardo, of the frescoes of Benozzo Gozzoli and Tintoretto, a new world was opened up, one which their restlessness hardly knew. "The great mural paintings!" Orozco recalled with enthusiasm and admiration. "The immense renaissance frescoes, something unbelievable, as mysterious as the pyramids of the pharoahs, and their technique has been lost for four hundred years!" Fired by the esthetic and political evangelism of their senior colleague, whose eyes were bathed in the light of the Renaissance and whose brain bubbled with the ideas of Malatesta, the young Mexican painters, Orozco among them, agreed to form a society called the *Centro Artístico*, which, so says José Clemente, had as its "sole object" to obtain walls "in public buildings to paint."

In October of 1910, the *Centro* asked the Ministry of Education for permission to decorate the amphitheater of the recently constructed *Preparatoria*. Permission granted, the painters distributed the panels, raised scaffolding, and in general got ready, as explained by Orozco in his Autobiography, to start the mural painting in the following November. On the 20th, however, the Revolution broke loose, panic overcame the people and the "projects were either ruined or postponed." As one reads this Autobiography, an historical document of first hand knowledge essential to the understanding of the Mexican art of this century, one gets the impression that the mural painting had already been totally conceived and gestated; but the birth was aborted in the Revolution. The idea that contemporaneous mural painting sprang from the "plans" and "wishes" of the *Centro Artístico* is spreading, with more and more authority. In his recent book,[2] Cardoza y Aragón categorically affirms that "Mexican mural painting was born around 1910." Also, Justino Fernández, though with greater caution, states that "there had been a desire for mural painting for a long time, and when it finally sprang up in the 20th Century, it brought fulfilment in its finest forms to a promise and a wish that till then had not been met."[3] In truth, however, the requisite conditions did not yet exist for the appearance of an artistic movement of the power and originality of that which took form twelve years later.

Dr. Atl, leader of the "Pictorial Rebellion" of the time, painted nymphs and garlands, or "muscular giants in violent attitudes such as those of the Sistine." Alfredo Ramos Martínez, the other rebel who was later given the management of the *Escuela de Pintura Al Aire Libre de Santa Anita* (the Mexican Barbison), exhibited as his highest creation a *Springtime*, in the impressionist style and quite banal. There is nothing left from those days, not even by way of indirect reference, which might allow the possibility, however remote, of present days' muralism having commenced in that period. Herrán, who executed some murals in 1914 and 1916 under the title of *Our Gods* in a rather conventional and academic style, for all that he already noted (a remarkable presage) the plastic value of Coatlicue, never got completely beyond the folklore-picturesque stage of the Spanish schools of influence.

* * * * * * * * * * * * * *

In the last years of its existence, the atmosphere of the Porfirian government was propitious for all manner of restlessness and inconformity. In the economic sense there was prosperity, so admirably set forth by Guadalupe Posada, that was based on the misery and hunger of the entire people. The workers in the mills were subject to the worst exploitation, while the peasants, dispossessed of the lands of their fathers, lived as serfs. Zeferino Narváez López, a peasant from Guanajuato, recalls in an important social document,[4] how the sale of an hacienda in his part of the country was carried out, "I will sell or buy —they

would say in the opening discussions — everything within the gates: the stores full of grain, all that is under way in cultivation or in production, all manner of stock, either living or to be born, *as well as the human material or the labour.*" In the political sense, arbitrary might prevailed. In the cultural sense, all knelt before the foreigner.

As we all know, this gave rise to certain rebellions and to inconformity in the intellectual field. In 1909 Alfonso Caso dared to criticize the official philosophy of Positivism, although he opposed it with no more than an idealistic eclecticism. During the Centennial celebrations, the painters counteracted the *malinchistic* foreignism of the Spanish exposition organized by the government with an exposition of their own work. Literary reviews were founded and discussions were held. There was, however, no cultural movement that might herald any future revolution.

In an admirable essay published in *México y La Cultura,* Carlos Chávez gives us a picture of the situation obtained in music during that period, "A notorious feeling of segregation and seclusion — possibly a dull reflection of the individualism of the 19th Century — did not allow this generation to work in a constructive fashion with their environment or assign a social significance to their surroundings — in the full and proper sense of the word — which rendered them incapable of acting with any success in the social crises that were approaching. *Prepared and molded in peace and for peace, this generation was foreign, even inimical, to the unrest of the Revolution.* This was a quiet, a quietist, generation, with an appreciable talent for reproduction, but with meager and limited creative talent."

Only the workers and peasants, in their strikes at Cananea and Río Blanco, in their meetings and organizations, in their leaders and writers of common extraction, and in the allied radical elements of the middle class, launched themselves openly against the existing social rule.

Alfonso Reyes, in his *Pasado Inmediato y otros Ensayos* is led to describe "the cultural works" as phenomena that were parallel and simultaneous with the period prior to the Revolution, "for if they were not determining factors, they were at least concomitant." Farther on in the same book, however, he realizes that "...the Revolution, moving with the swiftness of a cataclysm, left the daring of the literati far behind... driven by actual and not verbal force, it shaped its ideology with hammer blows..." One single strong exception must be left for the artists, this one being José Guadalupe Posada, that immense popular artist to whom is due the honor of having presaged the most vital plastic movement of our era.

Having broken with the esthetic rule that till then had prevailed in Mexico, the engraver of the *calaveras* discarded the conventional and factitious themes of the century — the glorification of the higher contemporary individuals, inoffensive landscapes, though these in the case of Velasco revealed a new national conscience, and the academic indianism of Izaguirre in which a trace of the precursor may be noted, and he substitutes them with the living themes of the people, whom he portrays with realism and good humor in an incomparable work that ranges from caricature, religion, the red letter, social functions, sports, on to open criticism of the regime. The illustrator, though, of the *Hoja Callejera* was a popular artist, unknown to the art critics and the literary salons —the artistic voice of his people— who also required special conditions in order that he might be recognized, *discovered,* and appraised.

Only in this one man, who gathered in the inconformity of the times and the wishes of the people, who scourged the tyrants and greeted the first buds of the Revolution, is there any sign prior to 1910 of the ideological and formal roots of the pictorial movement of 1922.

* * * * * * * * * * * * *

Furthering the search for precedents which would render the muralism of our day comprehensible, we find the student strike of 1911 to which Siqueiros assigns such great importance. "Our entire movement in modern Mexican painting," he states, "springs from this act of scholasto-political rebellion. It was this act, however infantile, which established our first contact with the living problems of Mexico and the Mexican people." It is quite clear that this movement had an essentially political basis, for all that it arose with pedagogical pretexts, dissatisfaction with the *Pillet System* of teaching drawing and the obsolete methods of the ancient Porfirian academy. It was carried out when the Madero period was well under way and was headed by "revolutionary youths who would actively participate in the political struggle against the Porfirian dictatorship, José de Jesús Ibarra, Graciel Cabildo, Miguel Angel Fernández," etc.[5]

As the strike succeeded, the *Escuela de Pintura al Aire Libre* was established at Santa Anita, though it produced only one interesting artistic result, that of irritating Orozco and obliging him to seek out in the antitheses of landscapes ("with their regulation violet for shadows and nile-green for the sky") the "radiant goddesses" of the stews and cabarets. At the same time that these youths who had been caught up in the atmosphere of rebellion that swept the country painted little scenes soaked in light and without academic prescriptions (within what Orozco later termed the "most sacred cult of ignorance"), they carried on a clandestine struggle against the dictatorship of Huerta. Farther on, and at different dates, David Alfaro Siqueiros, Ignacio Asúnsolo, Emilio García Cahero and others joined the armed forces of the Revolution. Dr. Atl returned from another trip to Europe and entered the country secretly, disguised as an Italian, in order to overthrow Victoriano Huerta, help in founding the *World Worker* home, edit manifestos, theorize, harangue the masses, distribute money in the poor districts, and organize the famed Red Battalions. José Clemente Orozco, Miguel Angel Fernández, and Romano Guillemín edited and illustrated the revolutionary newspaper *La Vanguardia.* Francisco Goitia enlisted in the troops of Felipe Angeles and in 1916 painted a scene that was a precursor to modern Mexican painting, *El Baile de la Revolución,* as well as the *Ahorcados,* and other important works.

In this fashion the artists imbibed the spirit of the Revolution first-hand; they made contact with the land and the men of Mexico; they absorbed its unrest and its desires; in fine, they placed themselves, as Posada had done before, within the area of the people, for whom they were later to be interpreters and advocates.

Referring to this in an essay of particular value as a witness, David Alfaro Siqueiros marked, "The Army of the Revolution gave us the geography, the archaelogy, the full tradition, and the men of our country with their most direct, complex, and dramatic social problems. Without this participation it would have been impossible later on to conceive and animate the Mexican pictorial movement in all its entirety."

Around the nineteen twenties, the revolutionary movement which overthrew the Diaz and Huerta dictatorships entered into a new phase. The inner struggles, on different patterns and serving different purposes, which had set one revolutionary leader against another, virtually came to and end. Villa, secluded in his hacienda at Canutillo as a wealthy planter, awaited his turn.

The President-elect of the Republic, Alvaro Obregón, assumed power without any strong opposition and prepared for the constructive labour that the country now required. Among other important measures, he created the Ministry of Public Education, blished by means of films, people's theaters, and revolutionary literature— and in particular with the peasants, in order to transmit through transcendental cultural projects. Two months later, in September of 1921, Diego Rivera returned to Mexico after a lengthy period of apprenticeship, assimilation, searching, and creation of his own in Spain, France, Italy, and other countries. He was laden with enormous cultural baggage, several years' experience in painting, and a sensitivity which enabled sudden discovery of the new world which his own land offered, exotic, yet his own, foreign yet native, of a plastic and human richness capable of bewildering Gaugin himself. After a conversation with Rivera in Paris, Siqueiros, who had been in Europe since 1919, published in the Barcelona *Vida Americana* his *Manifiesto a los Plásticos de América* wherein he fights for "a monumental and heroic art, a human art, a public art, with the alive and inmediate example of our great American pre-Hispanic culture."[6]

The stage is now set for the appearance of mural painting. The new regime had to find some way to establish sound communication with its people —a communication that Russia established by means of films, people's theaters and revolutionary literature— and in particular with the peasants, in order to transmit to them a philosophy, a concept of history, a manner of being.

The *Clásicos* was published, and performances of opera were offered to the soldiers of the Revolution in the bull-ring. It is not throught Plato or Aida, though, that a message of faith, of enthusiasm, or of confidence in their own strength can be carried to the Mexican workers and peasants. Only painting, and mural painting in particular, in the public buildings could address the great illiterate masses, who withal retained a profound plastic sensitivity, so as to help develop in them the civic and national conscience that the democratic middle class revolution required. Furthermore, only those painters who had taken active part in the Revolution and who knew the land and the men of Mexico

could place themselves within the area of the people and speak in their own language.

* * * * * * * * * * * * * *

Thus it was neither by accident or historical caprice that the Mexican painters, in carrying out one of the greatest artistic revolutions of all times, forsook the easel that was used in decorating the homes of the mighty, for the walls of public buildings, substituting dead nature and bucolic landscape with the live problems of Mexico, and placing the workers and peasants in the place that artists of yesteryear had assigned to gods, goddesses, and the important personages of celestial and terrestrial courts.

This phenomenon was no product of coincidence, but rather the dialectic fulfilment of historical developments in Mexico from the time of the first struggle for Independence and climaxing in the Revolution of 1910-1920.

Temporarily altering the order of social factors, the revolution that started in 1910 elevated the peasant and the worker, the protagonists in the struggle for land and liberty, for they were at the prime level of social unrest. And while the Revolution was cutting wide furrows through the fields of Mexico, it brought to the surface many things that had lain concealed; it brought to light unknown lands; it cut the veil that han closed off the very bowels of the earth for centuries revealing lodes and hidden treasures. Above all, it signalized the presence of a man whom the philosophers and artists till then had not had the genius —or the freedom— to recognize. This same revolution infected all who came close with an ardent fire. To its artists it transmitted noble and enthralling ambitions; it filled their breast with generous unrest; it breathed into them heroic passions without which great works of art can never be produced; and finally, it gave them an ideal and converted them into *uncomprehended genius* or simply into producers of *esthetic merchandise,* into messengers, practically demi-urges, of a new era.

Inspired by this ideal and exalted by this fire that had been brought by some, not from the Olympian heaven of fantasy, but from the fields of battle, the fire that still crackled in the old haciendas, in the great ranches, and in the humble huts that were set afire, the artists of 1922 seized and held this heroic and dramatic Mexico and transferred it onto walls where they made it live, eternally, in flames that now time itself can no longer extinguish.

Thus it was that mural painting sprang up, from its first moment, as an historical necessity, defined by the conditions and the ideals of the period.

* * * * * * * * * * * * * *

When work commenced on the walls of the *Preparatoria* during 1922, the country was already at peace, without which it would have been impossible to undertake the work. The flames of the Revolution, however, had not yet died out, and the workers' movement was well on its way upward. Zapata was dead, but the *Plan de Ayala,* in which he had promised the lands of the *feudal monopolies* to the "*citizens of Mexico*" as the "*sole owners of the earth they trod*" continued to inspire thousands upon thousands of poor peasants. Also the Constitution of Querétaro, with its articles 3rd, 27th, 123rd, and others, still inspired hope in those who had fought for it. The workers' movement showed its strength in economic and political strikes, for an increase in wages, against payment of rent —the case of Herón Proal in Veracruz—, in solidarity with the workers of other countries, against the municipality for lack of water, etc.

This movement was so strong and of such momentum that Plutarco Elías Calles —then Minister of the Interior— was obliged to state in May of 1922 that, "The aspirations of the people must no longer be silenced with cannons... It is the ineluctable obligation of the governing parties to respect and to guarantee the free excercise of the people's rights, such as the right to strike."

At the beginning of their mural work, the painters seemed to be unconnected with what had happened and what was happening within their country. In the identical spot chosen by the *Círculo Artístico* in 1910, Diego Rivera started his first mural and Mexico's modern painting using the theme of *The Creation,* in which the Catholic allegories of Faith, Hope, and Charity are mixed in with the pagan symbols of Justice, Prudence, Might, Wisdom, Comedy, and Dance.

This heterogeneous alliance of paganism and Catholicism where angels are supported on clouds next to the zodiac, and the Catholic allegories of Omniscience and Divine Force take refuge in the shade of the Tree of Life —common to several religions and mythologies— has as its only Mexican characteristics the figures of some well known individuals, the feeling of monumentality, and, just possibly, the suggestion of color. In view of its theme and its form this lovely painting is quite foreign to that Mexico which the Revolution had just uncovered. Clemente Orozco painted a *Maternity* in the style of Botticelli, surrounded by academic nymphs, which is justified only in the monumentality of its forms, the dynamism of the composition, and the power in its vigorous design.

Although they were more immediately connected with Mexico, the other artists who had converted the *Preparatoria* into a vast studio-museum, painted religious, folk, or historical subjects. Fermín Revueltas recreated the *Fiesta de la Virgen de Guadalupe,* Alva de la Canal the *Elevación de la Cruz,* and Jean Charlot, the *Conquest of Tenochtitlán.*

During this same year Roberto Montenegro decorated the reception salon of the Ministry of Public Education with oriental-like subjects, and later on he painted the stairway of the former convent of San Pedro y San Pablo with a *Fiesta de la Cruz,* inspired in folklore, with native costumes and in the style of popular art. More or less in the same period, Carlos Mérida developed the subject of *Little Red Ridinghood* in the building of this same Ministry.

This period of artistic babbling, however, was brief, and it was stretched out only by those who were unable to reach the goal of creative art.

Orozco, in a period of weeks, or at best months, cleared the abyss of the centuries in a single tiger-like leap, and became quickly and solidly integrated with the drama of his times, sinking roots deep into the soil with his pathetic images of the Mexican revolution: *The Trench, The Farewell, The Trinity, Christ Destroying the Cross, The Gravedigger,* and the *Revolutionaries,* a mural which later on, in an easel painting and in a lithograph was titled *The Camp Followers.* Coupling his plastic universe to new and contradictory patterns, he satirized the mighty and offered a Cortés who is strong and kindly and protects the Indian race.

Later, with a zeal that was checked only by death, he left the fire of his rebellion and his protest against the injustices of the world in the *Casa de los Azulejos* (now Sanborn's), in the *Escuela Industrial de Orizaba,* in Pomona College in California, in the New School for Social Research and the Museum of Modern Art in New York, in Dartmouth College in Hanover, in his *Katharsis* in the Palace of Fine Arts, in Jiquilpan, and in the following buildings of Guadalajara: the University, the Government Palace, and in the Hospicio Cabañas, where he created the *Man in Flames,* doubtless one of the master paintings of all times.

Once *La Creación* in the Bolívar Amphitheaters was finished, a work which Diego Rivera himself now considers as a "definite Italo-Byzantine influence," this latter great artist, through his murals in the Ministry of Public Education, placed himself within the heart and the womb of Mexico. Throughout one hundred and sixty eight panels "in which he frees himself from his influences little by little,' he portrays the life of the Mexican people in their work, in their festivals, in their struggles, and in their hopes and desires." Here, in truth, we find the beginnings of his bond with the worker, with the peasant, and with the soldier, which Diego Rivera then never abandons and which makes him, by title, the painter of the Mexican people. *The Country Teacher,* the *Liberation of the Peon,* the *Pre-Cortesian World, Rain and Blood, Germinators of the Soil, The Barricade,* and *The Night of the Poor,* all filled with a deep tenderness for the people, constitute true masterpieces of mural painting. In a rapid prelude to this portentous work in the Ministry of Public Education (1926-1927), Diego Rivera went to Chapingo and painted that jewel of unity, poesy, design and color, of content and form in the chapel of Chapingo. This mural is yet another peak in the history of all painting and cannot be contemplated without a tremor of emotion; it is a lyric song, full of poesy and love of Mother Earth and of all those who labor with her.

Later, and for the first time in the history of painting (1929-1935-1945), he undertook the feat of singing the epic of his people in a gigantic triptych that starts with the Sun-and-Man myth of Quetzalcoatl —he who gave his blood that man might live, have nourishment, and enjoy a happy life—, then goes on through the struggles against foreign domination, and finally succeeds in disengaging itself completely in the full conquest of liberty.

The chapel at Chapingo may be more harmonious, the nudes in the Ministry of Public Health may be more classic (1929-30), there may be a greater chromatic virtuosity in the *Hospital de la Raza* (1954), but in this triptych on the stairway of the

Palace, Diego Rivera reached the peak of his fecund career, for he has fused the past with the present and with the foretaste of the future. He has extended the plastic art of old onto modern bases, developing an absolutely personal style, yet without breaking off from the finer traditions. The extraordinarily complex subject is treated by Rivera in dialectic from, according to materialistic concepts of history, and obtaining in the whole a work of great plastic strength: violent and placid, dramatic and with sparks of wholesome humor, of an epic tone and incomparably beautiful.

In another interlude, freeing himself in 1930 from his murals in the Palace, Diego Rivera repeated the subject of the Conquest in Cuernavaca. During his trip to the United States from 1931 to 1934, he executed paintings in San Francisco, Detroit, and in the Rockerfeller Center and the New Worker's School in New York. The subjects of these murals were the history of the American people, the struggles of the workers, man's triumph over nature, and the mills, all in great detail. As we all know, the fresco in the Rockerfeller Center was destroyed because the author had included a portrait of Lenin.

When he returned to Mexico, Diego Rivera redid the subject of the Rockerfeller Center in a panel that is now in the Palace of Fine Arts. He also painted a satire on the Carnaval of Huejotzingo for the Hotel Reforma, on exhibition in the *Galería de Arte Mexicano.*

Of the three great painters, David Alfaro Siqueiros executed works of far lesser scope during the initial period. In the *Preparatoria* he painted the *Worker's Burial* in fresco, done in a dramatic atmosphere in which a sickle, a hammer, and a red star appear. He also executed two more panels. One, called *The Elements,* shows a woman with wings, but with an expression of the *Dolorosa,* and who looks more like a mill hand than an angel (or perhaps a combination of the two); the other, untitled, shows a mustachioed man who might well be a proletariat with a halo. Nevertheless there is something quite special in these pieces toward which the painter has always drawn attention; that is, the concave surface on which they were done. "Whereas his colleagues," says Angélica Arenal, the artist's wife, in a biographical sketch published in 1947,[8] "...selected sections that were purely vertical, simple architectural parts, he started his work on the full building surface that he had been assigned, painting, before all else, a vault. In an instinctive manner he approached a problem which he was later on to cover as follows: 'Mural painting is the painting of architectural space and not the painting of mere walls or independent sections.'"

Pursuing political activities that put him in immediate touch with the workers' movement, David Alfaro Siqueiros went to the United States, where, in the city of Los Angeles, he executed two open air murals. Here the painter used for the first time 'the electric projector for his sketches and the air brush to cover large surfaces and for the modeling of shapes." In the Argentine he painted a mural in the town of Don Torcuato. Again in the United States (in 1936), he founded an Experimental Shop, where he carried out various experiments. He fought in the Spanish Civil War. He journeyed through Mussolini's Italy on a "dangerous mission." During a brief visit to Mexico, and as part of a team made up of Luis Arenal, Pujol, José Renau, Miguel Prieto, and others, he painted the mural for the Union of Electrical Workers, which he himself considers "a step forward on the road to integral realism in mural painting with a revolutionary subject." Pursued for his anti-Trotsky activities, he sought refuge in Chile, where he left his grandiose mural *Death to the Invader,* and on his return to Mexico he painted three small murals in Havana.

* * * * * * * * * * * * * * *

If we are to understand certain peculiarities of the mural painting of that period, we must pause over the form of organization that was created by the artists themselves and which greatly affect the subject. We have already seen that the mural was the immediate and direct fruit of the Mexican Revolution. She offered the painters a rich and new range of subjects. She placed at their disposal the walls of the public buildings. She breathed into them a revolutionary ideal, converting these former individualists and bohemians who obeyed only their own *inspiration,* into artists who were responsible citizens with a well defined social mission. On reaching this level, however, the artists have lifted their gaze beyond the set horizon and extended their view. From the ideals of the Mexican Revolution, which are the ideals of a democratic middle class revolution with the goals of agrarian reform and the development of capitalism under the hegemony of the national middle class, the artists passed on to the ideals of a proletarian revolution.

Let us see what Clement Orozco has to say in this respect in his indispensable Autobiography: "Siqueiros had come into contact with the radical ideals of Europe. When he was military attaché to the Mexican diplomatic mission in Barcelona, he delivered a subversive speech at the funeral of a Mexican anarchist named Del Toro, who had been killed by the police. He was expelled and went to live in Argenteuil, France, where he attended the meetings of the Communist workers. It was there that he absorbed the ideas of the *Manifesto,* and when he came to Mexico in 1921, summoned by Vasconcelos, *he had already developed a program of revolutionary art which was the one he proposed to us.*"

Referring specifically to the Union of Revolutionary Painters, Sculptors, and Engravers of Mexico, organized in 1923 by Siqueiros and his colleagues, Orozco says: "One of the most outstanding manifestations of the critical capacities of the painters was the constitution of their Union of Painters and Sculptors, the principles of which were condensed in an extraordinarily important Manifesto, and from which *an influence was derived that was to be felt for two decades* though vainly combatted by the younger painters."

"The union in itself was of no importance, for it was not a group of workers that had to defend itself against some management, but the name served as a banner for the ideas that were in development, based on contemporary socialistic theories, and in which the most versed were Siqueiros, Rivera, and Xavier Guerrero. *Siqueiros drew up, and we accepted and signed a manifesto* of the union which was addressed to the soldiers, workers, peasants, and intellectuals who were not in the service of the middle class." (All underlining is the author's. A. R.) As he goes on, Orozco ridicules the points set down in the manifesto, especially those which deal with the *socialization of art,* the repudiation of easel painting, etc., but without failing to note the influence it excercised on Mexican painting over a period of two decades. Apart from their Union, the painters founded the Francisco Tresguerras Production Cooperative in 1923, and in 1924 they published *El Machete* with engravings by Siqueiros, Orozco, Xavier Guerrero and others. Later on they organized the *Workers' Movement Solidarity Group.*

These latter two joined in with the union movement, directed strikes, occupied important posts within the unions, went to Moscow, participated in international Congresses, and along with Diego Rivera, who also went to Moscow, joined the Communist Party.

The League of Revolutionary Artists and Writers (the LEAR), The National League Against Fascism and War, the "30-30" group, etc., are others of the various organizations they influenced, simultaneously in the artistic and the civil life of the nation. If we fail to take this movement into account, of which mural painting was both the cause and the effect, it would indeed be difficult to comprehend the continuance of this public, monumental art of revolutionary content, which still today puzzles so many people.

During the two decades to which Orozco refers, mural painting was practiced on a high scale not only by the master muralists but also by many other artists whose names are now indisolubly linked with the history of this form of expression. Herewith are listed some of the artists who carried out works during this period —listed in no particular order, for only a complete book, which everyday becomes more necessary, could adquately cover the study and analysis of the numberless works then effected:

Fernando Leal: frescoes[9], since destroyed, in the Ministry of Public Health; *Elevation of Bolivar,* in the *Preparatoria* (1930), an anti-imperialistic mural *Neptune in Chains* (1935), also destroyed, in the National Institute of Panama, and a fresco in a private residence. Fermín Revueltas: Allegory of the Virgin of Guadalupe (1922), in the *Preparatoria;* Symbols of Work (1932) in the Nacional building (since destroyed), an Allegory of Production (1933) in the Banco Nacional Hipotecario, and some canvasses for a peasant organization in Hermosillo. Rufino Tamayo: Revolutionary Motives (1930) in the National Museum of Archaeology and History; Musical Motives (1933) in the former Conservatory. Manuel Rodríguez Lozano: series on the subject of death (1933) in a private residence at Isabel la Católica 30, Mexico, D. F.; *La Piedad* (1924) in the Penitentiary. Jean Charlot: Combat of the Spaniards in the Great Temple of Tenochtitlán (1922) in the *Preparatoria.* According to the inscription made on the work by the author, this mural

was the first fresco to be painted in Mexico since the Colony, but this has since been proved to be untrue. *Cargadores y Lavanderas* (1923) in the patio of the Ministry of Public Education. ROBERTO MONTENEGRO: *La Fiesta de la Santa Cruz* (1922-23) in the former Convent of *San Pedro y San Pablo.* Paintings with oriental motives in the Ministry of Public Education, and other murals in the *Biblioteca Hispanoamericana,* the theater of the *Escuela Nacional de Maestros, Secundaria 6, Escuela Benito Juárez,* and canvasses for the University of Nuevo León in Monterrey. DR. ATL and ADOLFO BEST MAUGARD: (1922) frescoes in the former convent of *San Pedro y San Pablo.* ANGEL ZÁRRAGA: (1927-28) murals in the Mexican legation in Paris. PABLO O'HIGGINS, ANGEL BRACHO, ALVA GUADARRAMA, ANTONIO PUJOL, PEDRO RENDÓN, and the GREENWOOD sisters: (1935-36) various decorations in the Abelardo Rodríguez Market. AURORA REYES, RAÚL ANGUIANO, GONZALO DE LA PAZ PÉREZ, IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO, and EVERARDO RAMÍREZ: the *Centro Escolar Revolución.* ALFREDO ZALCE, LEOPOLDO MÉNDEZ, PABLO O'HIGGINS, and FERNANDO GAMBOA: the *Talleres Gráficos de la Nación.* XAVIER GUERRERO: Murals of great dimensions in the *Escuela México* at Chillán, Chile. RAMÓN ALVA DE LA CANAL: *Raising of the Cross* (1922) in the *Preparatoria; The Life of Morelos,* on the island of Janitzio. RAMÓN ALVA GUADARRAMA: *Los Toritos* and *Los Danzantes* (1923-26) in the patio of the Ministry of Public Education. ALFREDO ZALCE: Vestibule of the Industrial School for Women (1933) and, together with ISABEL VILLASEÑOR, the facade of the *Escuela de Ayotla* in Tlaxcala. MÁXIMO PACHECO: Mural decorations in the library of Dr. Puig Caussauranc; the *Escuela Cuauhtémoc, Escuela de San Jacinto,* the *Escuela Plutarco Elías Calles* in Portales; the *Centro Nocturno Para Obreros "Vasco de Quiroga";* the Atzcapotzalco Precinct Station, together with O'GORMAN; and the *Escuela Industrial de Jiquilpan.* GUERRERO GALVÁN: Mural decorations in two schools at Alamos and Portales, and a mural in the *Universidad de Nuevo México* (1942). JULIO CASTELLANOS: Fresco, Heaven and Hell (1933) in the *Escuela Melchor Ocampo* in Coyoacán. Life and Death, with JUAN O'GORMAN, in a school in Peralvillo. JUAN O'GORMAN: Apart from other murals, since destroyed, he painted the great panels of the history of Aviation at the Airport, and the great mural, containing the history of Michoacán in the Gertrudis Bocanegra Library at Pátzcuaro. CARLOS MÉRIDA: Little Red Ridinghood (1922-23) in the Library of the Ministry of Public Education. ROBERTO REYES PÉREZ: Decorations in the schools of the General Anaya and Portales Districts. JUAN MANUEL ANAYA: Decoration in the Meeting Room of the *Escuela de Portales.* RAÚL ANGUIANO: The Trinity, in the *Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo.* CHÁVEZ MORADO, FELICIANO PEÑA, and FRANCISCO GUTIÉRREZ: Murals, since destroyed, in the Government Palace at Jalapa. ANTONIO RUÍZ: mural in the *Sindicato de Cinematografistas.* JORGE GONZÁLEZ CAMARENA: two panels on the subject of Life (1941) in the Guardiola Building in Mexico City. CASTRO PACHECO: various murals in schools in Yucatán. JOAQUÍN CLAUSELL: in the solitude of his studio he painted a mural after his own fashion, which is a series of small paintings in juxtaposition and superimposed, within which he has given form to his romantic hallucinations.

* * * * * * * * * * * * *

When he indicated a period of *two decades,* over which the ideological influence of the organizing nucleus of mural painting was spread, Clemente Orozco was not speaking loosely or arbitrarily. The day on which this period came to an end corresponds almost exactly to the day that the government of President Cárdenas ended and gave way to a new policy, based, as we know, on the so-called *National Unity,* the re-establishment of cordial relations with the Church, the widespread and intense development of large capital, and in the ebb of the workers' movement. The masters, the creators of the muralist movement, remained faithful for a while to the tradition that they had created. Still, in a general fashion, an ideological disbanding started to take place, and there was almost a total break with the older doctrines which inspired the murals of the first two decades. Little by little, history for history's sake, archaeology, the systematic elevation of the pre-Cortesian *paradise,* abstraction, non-objectivism, and commercial propaganda took possession of the murals, imposing a new course onto the movement which had started in 1922, under circumstances which we have already described. Diego Rivera, proceeding with his grandiose Encyclopedia of human knowledge, which is now his work, checks the mysteries of the flow of the blood stream in his frescoes in the Cardiological Institute. In his *Dream of a Sunday Afternoon* (Hotel Del Prado) he evokes the events and personages of the city of Mexico, and he recreates the pre-Cortesian world in his lovely murals on the second floor of the National Palace. The history of the theater, of sports, and of the struggle of the Mexican for water have been added to the pages of the great book of Life, and the master of Chapingo has also added a new note of rebellion and protest in his removable mural on war.

Starting in 1942, Orozco interpreted the destructive and negative part of the Apocalypse in the gigantic murals and vault decorations in the *Templo de Jesús.* He started off the outside, open-air mural in Mexico with the semi-abstract mural at the *Escuela Nacional de Maestros,* in which he also painted some murals alluding to education. There was an interlude in his serious work when he did the satirical divertissement at the Club France. He then painted his vigorous and anti-clerical Juárez in the Castle of Chapultepec, and gave a glorious final note to his insuperable artistic career with his Abolition of Slavery, in the Legislative Chamber at Guadalajara. His optimistic Springtime remained scarcely sketched.

When David Alfaro Siqueiros returned to Mexico after trips through South America, he founded the *Centro de Arte Realista de México,* and in accordance with his new ideas on neo-realism, he painted *Cuauhtémoc Contra el Mito* and *Democracy and Fascism,* this latter in the Palace of Fine Arts. He then undertook the still unfinished mural in the former Customs House of Santo Domingo and started some murals in San Miguel Allende that he had to leave incomplete. He again undertook the theme of Cuauhtémoc in two panels at Bellas Artes, *Torment* and *Apotheosis,* and executed a mural at the Polytechnic Institute along with some experiments in painting in the open air at the University City.

Mural painting, which at one time seemed stagnant received a new impetus, although along different patterns, gathering together an array of artists, many of them quite young, some coming from Spain and from Latin America, really too numerous to mention. We should mention the following artists who in the last few years have painted murals in various parts of the Republic, in the full knowledge that we have overlooked many, for murals are actually being done in all parts of Mexico:

FERNANDO LEAL: in the chapel at Tepeyac, in the railroad station at San Luis Potosí, and in the Dominican church in the same city. MANUEL RODRÍGUEZ LOZANO: in the Penitentiary and in the Iturbide Building. TAMAYO: in the Palace of Fine Arts. FEDERICO CANTÚ: in a church at San Miguel Allende, in the former Church of San Diego, and in a private residence. ANGEL ZÁRRAGA: the Cathedral in Monterrey, the Bankers' Club in Mexico City, in the *Biblioteca México,* and in the *Ciudadela.* XAVIER GUERRERO: in the Ermita Cinema, and in the *Multifamiliar Juárez.* ALFREDO ZALCE: in the Museum of Morelia. (Within the city there are various murals painted by his disciples, among them some foreigners.) CHÁVEZ MORADO: in the school on Calzada Melchor Ocampo, in the University City, and in the new Communications building. JUAN O'GORMAN: the Library at the University City, and the Communications building. JORGE GONZÁLEZ CAMARENA: the Banco Mercantil de México, the Cervecería Modelo, in Mexico, the building on Calle Venustiano Carranza, and the Social Security building. FEDERICO SILVA: the Escuela Normal, and the Polytechnic Institute. ALVA DE LA CANAL: Ministry of the Navy. LEOPOLDO MÉNDEZ and PABLO O'HIGGINS: Maternity Wing of the Social Security building. PABLO O'HIGGINS, ZALCE, and IGNACIO AGUIRRE: in Caltzontzín, Michoacán; and O'HIGGINS and AGUIRRE in Atarasquillo, Mexico. GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA: Hotel del Prado. LUIS ARENAL: in Chilpalcingo. FERNANDO VILLASEÑOR: in the restaurant at Ixmiquilpan. CUEVA DEL RÍO: the Patronato Indígena del Valle del Mezquital and in Chilpancingo. MIQUEL PRIETO: in Tonantzintla. JOSÉ RENAU: Hotel de la Selva in Cuernavaca. TARAZONA: in the Cortés Palace in Cuernavaca, and in the Government Palace in Saltillo. GARCÍA NAREZO: open air murals on Calle de Caracas, and in a turbo-electric generating plant in Villa Obregón. JORGE OLVERA: in schools at Ixtapa and Tuxtla Gutierrez in Chiapas, in the Confederación Campesina in Puebla, and, with FELICIANO PEÑA: in the Escuela Francisco I. Madero in Mexico City. FABREGAT: the church in Coyoacán. MARÍA ELISA RODRÍGUEZ: various murals in Monterrey churches. X. PEÑA: in the Hotel de Cuernavaca. ISAURO SOLÍS: the Palacio de la Cultura in Tuxtla Gutiérrez. VENTURA CRUZ: the Botanical Institute of Chiapas. VICARIO ROMÁN: in the Hotel Bonampak at Tuxtla Gutiérrez. TEODORO CANO: in the broadcasting station

at Poza Rica. EPENS: in the University City. GUILLERMO MONROY: in the Escuela Belisario Domínguez at Tuxtla, and in the new Communications building. NORBERTO MARTÍNEZ: in Cuernavaca. LORENZO MORALES LANDYN: in the bank on Calle Venustiano Carranza. FANNY RABEL: in the Imprenta de Coyoacán. GORDILLO: the Bienes Nacionales building and the new Communications building. JOSÉ GUTIÉRREZ: in the Polytechnic Institute. JESÚS ALVAREZ AMAYA: the Hotel Mayapan at Chichén Itzá, Yucatán. BENJAMÍN MOLINA: in a private residence in Tlalpan. LUIS GARCÍA ROBLEDO: in the Escuela Manuel M. Ponce, and in the new Communications building. GARCÍA BUSTOS, ESTRADA, GUILLERMO MONROY, JORGE BEST, and RINA LAZO: as a team, they did varous murals in Matamoros, Puebla. In a school in Mérida there are various mural paintings, but we do not recall the names of the authors. The Museum at Campeche has murals done by a foreign painter, and in Guadalajara there is a movement in mural painting of young men which it is important to keep in mind.

* * * * * * * * * * * * * *

The listing is rather dry, and in its length it is wearisome, but it is pleasant to know that the highest form of painting has lately found in Mexico a healthy number of cultists. Even in the days of the Union of Revolutionary Painters and Sculptors and of the *Machete*, mural painting in Mexico as a whole never failed to show the patterns of form and subject that each of the great masters and his pupils assigned it: vehement and rebellious in Siqueiros, placid and optimistic in Rivera, anxious and skeptical in Orozco. The whole was oriented toward a common purpose, which lay in cooperation toward the forming of a new national consciousness, in the struggle against social injustice, in aiding to redeem the pariah and the dispossessed, and in contributing, in fine, as Orozco stated, to "the creation of a new world."

In the personal technique and style of the three great masters there were peculiarities that distinguished the one from the other; in Rivera there was the careful elaboration of the forms prior to their being finally placed within the mural; in Orozco there was a creative freedom and a certain spontaneity even as he painted. The fresco, however, after the first experiments in caustic fixation, was a common development. In the most recent decade, new routes have been opened to mural painting, each with less in common with the others, each with a wider difference in procedure, each with a more antagonistic purpose.

Fernando Leal and Federico Cantú have decorated churches that are open to worship. Jorge González Camarena has painted a mural for a brewery in which the beer labels "Corona" and "Negra Modelo" appear as important personages. Zárraga has painted the Bankers' Club. Carlos Mérida has opened the era of abstract mural decoration. Diego Rivera becomes entrenched in his cult of the past. O'Gorman and others everywhere repeat the hieroglyphs and symbols of pre-Cortesian art.

Is this a search for new roads? Is it a definition of personalities? Or is it a simple evasion of the great human problems and of the social responsabilities that were the essence of Mexican art in its heroic beginnings? There is a little of everything, but surely it is in this last point that the explanation lies for the maze in which the mural painting of today finds itself.

* * * * * * * * * * * * * *

Upon his return to Mexico after a stay in Chillán, the painter of *Cuauhtémoc Contra el Mito* proposed new plastic materials, that rectangular surfaces on walls be forgotten, that the older forms of composition be substituted by newer, and that new painting instruments be used. Against the traditional fresco, Siqueiros proposed pyroxyline, silicon, and vinylite. In order to spread the knowledge and the use of these materials, he helped create a shop for investigations in the Polytechnic Institute which has operated for years under the direction of José Gutiérrez. In place of the old tools (the brush, the pencil, the palette), he proposed a complicated set of modern instruments which consists of air guns, movable scaffolding, such as elevators, projectors, etc.

Many people have been scandalized by his use of the photographic camera, as well as the cine camera, in observation of reality, and as he applied in his theory in practice, he indicated that the painter who failed to use the documentary aid of these instruments is like a physician who opposed the use of the x-ray.

In order to obtain a more intense, "a truer", a more human realism, that might produce an immediate and greatly multiplied emotional reaction in the viewer, Siqueiros devised a new type of mural painting. It is somewhat similar to a cinematographic art, animated in motion and capable of involving the viewer in this same motion, giving the impression of issuing from the wall in search of an inverse perspective; there is, in other words, a dynamic perspective, outward and away from the viewer.

Toward this end, using materials of a wide range of application such as the new plastics which allow rough, smooth, transparent, opaque, and brilliant textures and qualities, Siqueiros has eschewed the classic rules of composition and approached the wall with entirely new principles. To use his own words, "the only form of composition in mural painting is this one: subjection to the normal plane of the viewer on the *topography* of the corresponding architectural structure."

Thus, it is no longer a question of merely adjusting the subject to the nature of the building, but rather to compose in accordance with the possibilities and the requirements of the viewer with regard to the space presented by the building itself. This leads toward the execution of a mural painting that will blend intrinsically and indestructibly into the available architectural space, which becomes the major formative preoccupation of the artist.

"Orozco," Siqueiros wrote one day, "was the only one to make a worthwhile move in the conception of a mural's covering an architectural space as opposed to the flat, immobile panel." Siqueiros has carried this view on through to its final consequence and actually executed a painting of this type, inaugurating, in his opinion, the highest stage of mural art. These theories have found their most complete expression in the great mural —doubtless the most important piece in the work he has done in Mexico— that this restless artist, in the full maturity of his career, executed in the Hospital de la Raza in Mexico City.

* * * * * * * * * * * * * *

The theories, the searching, and the restlessness of Siqueiros are finally beginning to produce a response in the greater part of the Mexican artists. Diego Rivera, who has always remained the closest to the classical techniques, particularly in the fresco that has been his form of expression par exellence, used polystyrene in the wall of the Lerma Water Station. Also Silva, Gutiérrez, and many of the younger painters now use the newer plastic materials. Outdoor murals, which Siqueiros applied for the first time at the Plaza Art Center in California, appeared in Mexico with the initiative of Orozco on the concave wall of the Escuela Nacional de Maestros in 1947.

Having realized that an outdoor mural would require new materials, the great painter applied aluminum bars, steel, and brass, glass chips, etc. to the surface of the wall, and with this type of painting he inaugurated group work, directed at a distance by the master who indicates what is to be done in the fashion of an orchestral director.

Now outdoor murals are quite the order of the day: the murals of Silva at the Polytechnic Institute, all of the murals at the University City and the new Communications building, a mural by Ignacio Aguirre in the Lomas, another by García Narezo on Calle de Caracas, Rivera's mural on the Insurgentes Theater, the works of Carlos Mérida, all have been done outdoors. Some have been done with the most modern materials, such as silicon, polystyrene, and vinylite, while others have been with the oldest, such as Byzantine and Aztec tile. Carlos Mérida uses polychromed cement in relief; Chávez Morado uses vitreous materials; and, O'Gorman uses colored stones gathered throughout the country. All this has touched off a great controversy among the painters. Siqueiros has accused the *Byzantines* of retrogression, whereas they allege that his procedures cannot last. Joel Marrokin has severely criticized, with an implacable accuracy, the new "stone patchwork", a term that many have applied to the mosaic facades of the buildings at the University City and the Communications building.

"The rendition of form that is obtained in this experiment is deplorable," he says, "and in it we find a close bond, a most admirable cohabitation, of graceless design, graceless color, and graceless ideas." It would not be fair to say that this is an inherent "quality" or "defect" of the mosaic proper. "The materials," according to Siqueiros, "are determining and creative factors," but the truth is that these facades seem to fulfil a merely decorative function. It might be said that they have been applied in order to hide the architecture..

Unquestionably mural painting is now going through a period of crisis, for how else could we explain why this noble form of art can be used to exalt the finer qualities of certain brands of beer... or to convey nothing whatsoever. Once destined to help in the "creation of a new world," the mural painting of many of our contemporary artists serves only decorative purposes, abstract expressions which cannot please, cannot be felt and even less understood by the people who pay for it and to whom it is addressed. On the other hand, the misuse of archaeological forms progressively alienates it from the pressing problems of today and makes it even less intelligible to the larger masses.

Nevertheless, every day new groups of young artists are springing up, which, without bowing to the demands of the purchasers, or the contractors, or the latest vogue, manage to impress a more inspired zeal in the field of mural art. In spite of all the deplorable and dangerous detours, mural painting, as Orozco once said, remains:[9] "The highest, the most logical, the purest, and the strongest form of painting. It is, furthermore, the most aloof, since it cannot become a source of personal wealth, nor can it be hidden for the sake of the privileged few. It is for the people. It belongs to *all*."

NOTES:

[1] Contrary to the opinion of art chroniclers and archaeologists, Agustín Villagra, basing himself on personal studies and experiments, affirms that the paintings of ancient Mexico were done al fresco. (See: *Artes de México.* Nº 2)

[2] *Pintura Mexicana Contemporánea.* Luis Cardosa y Aragón.

[3] *El Arte Moderno y Contemporáneo.* Justino Fernández.

[4] *Los Campesinos en sus Dos Epocas.* Talleres Gráficos de la Nación.

[5] *El Muralismo en México.* David Alfaro Siqueiros. *Colección Enciclopedia Mexicana del Arte.*

[6] *El Arquitecto.* Mentioned by Justino Fernández in *El Arte Moderno en México.*

[7] See catalogue of *Exposición del Artista en Bellas Artes.* 1947.

[8] *Siqueiros.* Angélica Arenal.

[9] Interview published in the review *Así* in 1943 and transcribed in the catalogue of the *Autorretrato.*


Orgullosos
de ser
mexicanos
estamos...
Hechos con amor
NECTAR DE DURAZNO
HERDEZ
JUGO DE NARANJA
HERDEZ
MANGOS
HERDEZ
PIÑA
HERDEZ
CHAMPIÑONES
HERDEZ
CHAMPIÑONES
HERDEZ
RAJAS VERDES
HERDEZ
HERDEZ